
دكتور شوقي ضيف
مكتبة الدراسات الأدبية
٣
شوقي شاعر العصر الحديث
رف
Bibliotheca Alexandrina
0205340

شوقي شاعر العصر الحديث

مكتبة الدراسات الأدبية

٣

شوقي شاعر العصر الحديث

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

الطبعة الثالثة عشرة





تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

شوقى ألمعُ شاعر فى تاريخ أدبنا العربى الحديث لتعدد نواحيه الفنية ، وتشعب آثاره الأدبية ، فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية ، ووصلها بمسرحياته التمثيلية . وكان حين ينشر قصيدة تصبح حديثَ الصحف والندوات الأدبية ، وكذلك كان حين ينشئ مسرحية أو تمثيلية .

وقلما ظهر كاتب أو ناقد فى عصره إلا حاول أن يطير إلى الشهرة بتعرضه لأعماله ، فتارة يصطدم به وبآثاره ، وتارة يثنى عليه ويغلو فى ثنائه . فنقاده كانوا فى حياته بين اثنين : متحزبٍ له أو متعصبٍ عليه ، وما يزال هذا شأنهم حتى اليوم ؛ كأنهم يقودون معركة .

وعلى نحوما نعرف فى المعارك من كثرة الأسلحة التى تُستَخدَمُ كانت المعركة حول شوقى وشعره مغنياً وممثلا ، فلا توسط ولا اعتدال فيما نقرأ عنه ، بل غبار كثيف تضيع فى ثناياه الحقائق الأدبية ، ويضيع التثبت والتوقف والنظرُ التام النافذ

وطبيعى أن لا يظهر فى أثناء ذلك بحث منظم عن شوقى ، فقد اكفهرّت الأجواء الأدبية إزاءه بالثناء المسرف والطعن المجحف ، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة ، ولم نعد ندرى أى الأحكام فيه صادقٌ وأيها كاذب ، وأيها مصيب وأيها مخطئ

وبذلك عُمِّيَتْ علينا حقيقة شوقى ، بل حقائقه الفنية جميعاً ، وكان هذا أكبر باعث لى على النهوض بهذه الدراسة التى لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه ، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعايير سهلة هى معايير النقد المنصف

الذى لا يميل مع الهوى . وإنما يسجل الظواهر الأدبية متتبعاً مستقصياً ، فليس همه أن يُزْرِى ويتنقّص . ولا أن يزخرف ويزيّن ، وإنما همه أن يصور الحق ويكشف الصواب

وبدأتُ بحياته . أتخذ منها مصابيح ، تهدينى الدروب والمسالك التى كوّنت شاعريته . وبحثت فى صناعته ، وأطلعنى ابنه «حسين» مشكوراً على ثلاث مسودات أولاها لقصيدته « الله أكبركم فى الفتح من عجب » والثانية والثالثة لفصل من « مجنون ليلى » فاستبان لى الطريق ، وعرفت كيف كان يؤلف قصيدته ، وكيف كان يؤلف مسرحيته . وحاولت جهدى أن أستنبط مدى بديهته وقوى فطرته ، وإلى أى حد كان يحبّر فى أساليبه ويتأنق فى تصاويره ، مستخرجاً من قيثارة الشعر العربى أحلى أنغامها وأروع ألحانها . ورأيتُ — رأى العين — فى هذه الصناعة البديعة تيارين يتقابلان : تياراً شرقيًّا عربيا ، وتياراً أوربيا غربيًّا .

ووقفت بعد ذلك عند المؤثرات المختلفة التى أثرتْ فى صناعته ، وتأملت فى معاول النقد القديم المحافظ والحديث المجدد التى ضربتْ بها أيدى نقادنا فى شعره . وناقشت مناقشة هادئة كثيراً من المبادئ الهادمة لشوقى وفنه ، مستبصراً فى ذلك متأنياً ما وسعنى الاستبصار والتأنى .

ونظرت فى مؤثر مهم أثّر فى شعر شوقى وفى صناعته ، إذ أخذ يخاطب الجماهير عن طريق الصحف اليومية والأسبوعية ، فاتسع النداء عنده ، حتى فى قصيدة المديح التى وُجّهت لصاحب مصر أو للخليفة التركى ، فقد وضع نصب عينيه إرضاء الجماهير بمدائحه ، وتسبّب إلى ذلك باستشعار عواطف وطنية أو إسلامية أو عربية . ومن هنا زعمت أن شعره التقليدى فى المديح وما يتصل به يختلف فى جوهره عن الشعر القديم ، حتى إذا رجع إلى وطنه من منفاه وسقطت الخلافة التركية أصبح خالصاً لشعبه المصرى والشعوب العربية ، فتغنى مشاعرهم وأحاسيسهم فى قصائد تحملها صدورهم ، وكأنها تنشيد بذ سحرية .

وكان ينظم فى المناسبات المختلفة ، فى الرثاء ، وفى المخترعات ، وفى أعمال البر ، وفى المنشآت القومية . وكل ذلك من أثر الجماهير والاتصال بها عن طريق الصحف ومخاطبتها . وارتفع بشعر المناسبات إلى القمة التى كانت تنتظره ، وكأنه يختم دورته فى شعرنا الحديث ، فقد حقق له كل غاياته وأهدافه ، ولم يعد لأصحابه من بعده إلا أن يقعوا على السَّفْح من دونه ، ويرتطموا بصخوره .

والغناء آخر المؤثرات التى وقفت عندها فى صناعة شوقى ، إذ حوَّل جوانب من شعره إلى أغان وأزجال ، فيها وهم خياله ، وبِدْعُ تصويره ، وفيها رنين أنغامه ، وحلاوة نبراته ، وفيها دقة شعوره ، ورقة حِسه . وبذلك كانت فتنةً من فتن عصره .

وخرجتُ من ذلك إلى مسرحياته ، فتحدثت عن مقوماتها العامة التى تشخصها ، وتجمع طوابعها وخصائصها ، ووزعت مآسيه فى اتجاهين : اتجاه مصرى استجاب فيه للعواطف الوطنية ، واتجاه عربى استجاب فيه للعواطف العربية والإسلامية . وتفضل «حسين شوقى» فأعارنى ملهاة «الست هدى» التى لم تطبع بعد، فحللتها ووصفتها فى موضعها من هذه الدراسة ، وهى تحفة فريدة نسجها شوقى من حياتنا الاجتماعية الواقعية فى أواخر القرن الماضى .

وبهذا كله تمَّ تأليف هذا الكتاب الذى لم أؤلفه دفاعاً عن شوقى ، وإنما ألفته بحثاً منظماً فى شعره الغنائى والتمثيلى . ولم أدخر وسعاً فى أن أحقَّ الحق حين يجب إحقاقه وإذاعته فى غير محاباة لشوقى ولا تجنٍّ على غيره . فنحن لم نضع هذا البحث تشيعاً لأنصاره وكذلك لم نضعه تعصبا لخصومه ، وإنما وضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً . والله ولىّ الهدى والتوفيق .

القاهرة فى أول يونيه سنة ١٩٥٣ م . شوقى ضيف

الفصل الأول

الحياة

١

فى حجر ربة الشعر

حينما لجأت رَبَّةُ الشعر إلى مصر فى القرن الماضى ، تعيش تحت سمائها ، وتبعث فيها حياة فنية أصيلة ، يفوح شذاها ، ويتأرج عبيرها على لسان البارودى وما كان ينظم من شعر يوقظ النفوس ويحيى القلوب . فى هذا الحين انتخبت رَبَّةُ الشعر شوقى ، وأهدته إلى مصر سنة ١٨٦٩ وأعدت له كل شىء ليكون شاعراً ممتازاً ، وما زالت تحمله فى حجرها ، وترعاه بعنايتها ، حتى تهيأت له شاعريته . وكان أول ما أعدت له ميراث دمه وأعراقه ، فقد جاءت به من عنصر تركى وآخر شركسى ، وعنصر يونانى وآخر عربى كردى ، فتآزرت فيه هذه العناصر ، وأخرجت منه شاعراً ممتازاً ، لعل مصر لم تظفر بمثله فى عصورها المختلفة

واشتراك هذه العناصر فيه يدل على أنه ليس مصريا خالصاً ، هو مصرى الموطن ، أما الآباء والأجداد فليسوا مصريين ، وأول من نزل منهم مصر جَدُّه لأبيه ، وهو الذى سُمِّىَ باسمه « أحمد شوقى » قدم هذه الديار فى عهد محمد على ، فضمه إلى حاشيته ، وكان يحسن العربية والتركية ، ومنه ينحدر إلى شوقى الدم الكردى العربى والشركسى . وتوالت الأيام وهو يتنقل فى المناصب العالية حتى أصبح أميناً للجمارك المصرية فى عهد سعيد (باشا) . وتوفى وهو فى هذه الوظيفة عن ثروة واسعة عاش فى ظلها علىٌّ والد شوقى وشوقى نفسه

وجاء بعد هذا الجدّ إلى مصر جَدٌّ شوقى لأمه ، فقد دخل البلاد شابا لعهد إبراهيم (باشا) واسمه أحمد حليم النجده لى نسبة إلى قرية بالأناضول

تسمى «نجده» فهو تركى . وأُعجب به إبراهيم (باشا) على ما يظهر ، فقربه منه ، وزوَّجه معتوقة يونانية له تسمى «تمراز» ، أُسِرت فى حرب المورة ، وهى بنت عشر سنوات ، ونشأت فى القصر بين وصيفاته . وما زال يتقلد المراتب السامية فى الدولة ، حتّى أصبح وكيلا لخاصة الخديوى إسماعيل . وتوفى وهو فى هذه الوظيفة ، فنَقَل إسماعيل مرتبه إلى أرملته .

وقد اجتمعت هذه الأصول المختلفة[1] ليخرج منها هذا الفرع المونق ، وكلنا نعرف شهرة العرب واليونان قديماً بالشعر والشاعرية ، وإن ازدواج هذين الأصلين فى شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر ، بل أن يبلغ فيه عنان السماء . وليس هذا كل ما أهدته أو هيأته ربّة الشعر لشوقى ، فقد هيأت له عينان حالمتان ، أصابت أعصابهما بشىء من الاختلال ، فهما لا ترتكزان ودائماً تصعّدان فى السماء .

وكانت جدته اليونانية مشغوفة به تقوم على تربيته ، وكانت منذ عصر إبراهيم على صلة وطيدة بالقصر ، فدخلت بحفيدها يوماً على الخديوى إسماعيل ، وكان لا يزال فى السنة الثالثة من عمره ، ونظر إليه إسماعيل ، فوجد بصره مشدوداً إلى السماء ، لا يسقط على بَسيط الأرض ولا ينزل إليها ، فطلب بَدْرَةً من الذهب ، ونثره على البساط عند قدميه ، فتحول شوقى إليه ، وأخذ يجمعه ويلعب به ، فقال إسماعيل لجدته : اصنعى معه ذلك حتّى يتعوّد النظر إلى الأرض ، فأجابت إجابتها المشهورة : «هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك» فقال : جيئى به إلىّ متى شئت ، حتى أنثر الذهب تحت عينيه ، فإنى آخر من ينثر الذهب فى مصر ! .

وفى إجابة الجدة للخديوى إسماعيل ما يحمل أروع الدلالة على شاعرية خصبة كانت مكتنّة فيها ، وهى جدته التى حملت إليه الروح اليونانى ، وكانت تحبه وتؤثره ، فكفلته ، وقامت على تربيته الأولى ، وكانت منعمة موسرة ، تعيش بباب إسماعيل ، فعاش معها الطفل حيث الترف والنعيم

وإن فى الذهب الذى فتحت ربّةُ الشعر عينى شوقى عليه فى سنته الثالثة

(١) انظر فى هذه الأصول مقدمة شوقى للجزء الأول من ديوانه المطبوع فى سنة ١٨٩٨

ما يشير فى وضوح إلى الجو المترف الذى مكث يتنفّس فيه طول حياته ، فقد وضعته ربّة الشعر منذ نعومة أظفاره فى مهاد من النعيم ، وما زالت تدلله فى هذه المهاد حتى آخر حياته . وشوقى من هذه الناحية نشأ نشأة أرستقراطية ، ليس فيها شىء من الديمقراطية وما يتصل بالديمقراطية من حياة الشعب المصرى ، وسنراه يقترب أو يحاول الاقتراب من هذا الشعب ، لكنه على كل حال نشأ فى بُرْج ذهبى . وربما كانت الحسنة الوحيدة لهذا البُرْج أنه أتاح له أن يخلص للشعر ويفرغ له ، ولا يشغل باله بشىء سواه .

واختلف شوقى منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ، ثم انتقل منه إلى مدرسة المبتديان ، فالتجهيزية . وفى هذه المدرسة أظهر تفوقاً ونبوغاً ، فمُنح المجانية مكافأة له ، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وقد تيقظت بوضوح فيه موهبته الشعرية ، وأخذ يصوغ بها بعض المعارف الحيولوجية والجغرافية من مثل أرجوزته :

إفريقيـيًا قسم من الوجودِ فى شكله أشبهُ بالعنقودِ

ومن غير شك كان يختلط فى أثناء ذلك ببعض العناصر الديمقراطية من الشعب ، ولكنه كان اختلاطاً محدوداً ، إذ كان لا يلبث أن يعود إلى بيئته الأرستقراطية ، فتُضعف من شأن هذه الديمقراطية المكتسبة ، وترده إلى أرستقراطيته الأصيلة .

وواضح أنه أخذ فى تعلمه الطريق المدنى ، ولم يأخذ الطريق الدينى ، ونحن نعرف أنه كان بمصر حينئذ نوعان من التعليم : التعليم الدينى الشرقى فى الأزهر وكان خاصًّا بالتراث الإسلامى وكان يتأثر بالقرون الوسطى وصورة العلوم فيها من لغة وطب وفلسفة وغير ذلك وهى صورة شاحبة ضئيلة ، والتعليم المدنى الغربى فى المدارس ، وهو تعليم يستمد من أوربا ومن كتب العلم والأدب فيها ، وقد بدأ فى عصر محمد على ، ثم خمد فى عصر سعيد وعباس ، ثم عاد إلى النشاط والازدهار فى عهد إسماعيل .

وفى هذا الاتجاه من التعليم المدنى الأوربى سار شوقى ، وحينما أتم تعليمه الثانوى ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ، ليدرس القانون ، ووصفه أحمد زكى حين دخل هذه المدرسة ، فقال : « كان فى جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ فتى نحيف ، هزيل ، ضئيل ، قصير القامة ، وسيم الطلعة تقريباً ،فتى بعيون متألقة تحقيقاً ، ولكنها متنقلة كثيراً ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة فللسماء منه دقائق متمادية ، وإذا تلفّت صوب اليمين فما ذاك إلا لكى يرمى ببصره نحو الشمال ، وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة هادئ ساكن وادع ، كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلاغى مع عالم من الأرواح . ما كان يلابسنا فيما نأخذ فيه من اللهو والمزاح ، ولا يتهافت معنا على تلقف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حينما نتنفس الصعداء لانتهاء مواقيت الدراسة [1]» .

وهذه الصورة التى رسمها أحمد زكى لشوقى تؤكد معانى أخرى تتصل بشاعريته ، فهو يلاحظ أنه كان شعلة من الحركة المضطربة المتنافرة ، وهكذا هو فى شطحات بصره ، أما بعد ذلك وفى أعماقه فهادئ ساكن وادع ، وهو مع هذا غافل عما يجرى حوله مشغول بنفسه ، لا يلعب مع اللاعبين ، ولا يلقف الكرة مع اللاقفين .

فشوقى مع إخوانه وزملائه فى الحقوق ، وهو لا يحس بهم ، وكأنما شغلته ربّة الشعر عنهم ، فهو يبحث عنها فيما حوله ، يصوّب نظره إليها يميناً ، فلا تلبث أن تزوغ منه فى الشمال ، فيرمى به وراءها ، فيجدها قد حلّقت فى السماء ، فيرفع بصره إليها ، فلا تلبث أن تغيب ، لتبدو له لامعة مشرقة بإزائه . وكأنما كان ذلك يزيد فى تألق بصره ، أو قُلْ كأنما كان شوقى مشغولا عن رفقائه وما هم فيه من لهو ولعب بحركات مضطربة مختلطة متشابكة كانت تأتيها ربّةُ الشعر من حوله بأجنحتها حين تصطفق ،فتملأ أذنه برفيف وضجيج ، ولا تترك له فسحة ، كى يلم شتات نفسه ، ويندمج فى صحبه ،

(١) ذكرى الشاعرين (حافظ وشوقى) طبع مطبعة الترقى بدمشق ص ٣٢٦ .

إذ كانت تأخذ عليه كل طريق .

واستجاب شوقى إليها ، فانعزل عن أخدانه ، ومكث ينتظر ما توحى به إليه ، وما تودعه أذنه وعينيه، من همسات وحركات ورُؤًى حالمة . وكان النبع فى أثناء ذلك يفيض والنور يسيل ، فإذا الشيخ محمد البسيونى البيبانى أستاذه فى اللغة العربية ، وكان شاعراً فصيحاً ، تبهره شاعريته ، ويجلس منه مجلس التلميذ من أستاذه .

وكان هذا الشيخ يدبِّج القصائد الطوال فى مدح الخديوى توفيق كلما حلّ موسم أو أهلّ عيد . فكان قبل أن يرسلها إلى القصر لتنشر فى صحيفة الوقائع المصرية وغيرها من الصحف العربية يعرضها على شوقى ، فما يزال يُصْلح له فيها ، فيمحو هذه الكلمة أو تلك ، ويعدّل هذا الشطر أو ذاك ، ويُسْقط بعض الأبيات ، وأستاذه مغتبط به فرحٌ لصنيعه .

ولهج الشيخ بتلميذه والثناء عليه ، ولم يلبث التلميذ أن سار فى الدَّرْب الذى سار فيه أستاذه ، فكان ينشىء القصائد فى مديح الخديوى توفيق . وكان قد أُنْشِئَ فى الحقوق قسم للترجمة ، فانتسب إليه شوقى ، وظل فيه سنتين ، مُنح فى آخرهما شهادته النهائية .

وبذلك ختم شوقى حياته التعليمية ، وهى حياة أوربية فى جملتها ، وكان يلتقى بها تيار من الأزهر ، مثَّله أستاذه البسيونى ، إذ كان من علماء الأزهر المعدودين . و كفل له تخرجه فى قسم الترجمة أن يتقن الفرنسية ، وكأنما كانت ربَّة الشعر تُرْهص بذلك لما سيقوم به فى المستقبل من الاحتذاء على بعض النماذج الغربية فى شعره .

وإذا كانت دراسته فى المدارس جعلته يحذق العربية والفرنسية فإن بيئته الخاصة ، بيئة منزله ، جعلته يحذق التركية . وبذلك كان يحسن لغات ثلاثاً فى مطلع شبابه ، وعقَّدت هذه اللغات فى ثقافته ، واصطلحت فيما بينها على تأليف طبيعته .

وخرج شوقى من قسم الترجمة فى سنة ١٨٨٧ ، وهو لا يتصف بالشاعر

فحسب ، بل هو شاعر الخديوى توفيق ، فقد نسج على منوال أستاذه البسيونى فى التقرب إلى القصر وصاحبه ، وأتاح له على مبارك (باشا) فرصة لقائه ، فهنأه بتخرجه ، وهو يستلم أذيال ثوبه ويقبلها . ولم يلبث أن عيّن أباه عليا — وكان مبذراً متلافاً — مفتشاً فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه من بعده .

والإنسان لا يطلع على هذه الفترة من حياة شوقى التى سجلها فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته سنة ١٨٩٨ م حتى يأسى له ، فقد جار عن قصد السبيل ، إذ رضى أن يكون موظفاً بالقصر ، وأن يكون تابعاً للخديوى توفيق ، وأن يستذل شاعريته له فى مدائحه ، غير أن ربة الشعر كانت لا تزال ترعاه ، ففكت عقاله من هذا السجن الذى دخله راضياً مرضيا ، فقد أوحت إلى سجانه أن يرسله إلى فرنسا ليكمل ثقافته ، فلم يحل عليه حول فى الوظيفة ، حتى رأى توفيق أن يوفده فى بعثة ، وترك له اختيار ما يريد من العلوم ، فاختار الحقوق أو دراسة القوانين ، لظنه أنها ذات واشجة قوية بالأدب ، وأشار عليه توفيق أن يجمع بينها وبين دراسة الآداب الفرنسية .

وسافر شوقى على نفقة الخديوى ، وكتب إلى مدير البعثة المصرية فى فرنسا ليهتم به ، فلما وصل إلى مرسيليا رآه فى استقباله ، وأخبره أن الخديوى كتب إليه أن يقضى فى مونبلييه عامين ، وفى باريس عامين آخرين ، والتحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه . ولما انقضت السنة الأولى حاول أن يعود إلى مصر لرؤية أهله فنعه الخديوى ، حتى لا يضيع من سنواته الأربع فترة بعيدة عن فرنسا ، فظل هناك ، وتوالت عليه الدعوات من رفقائه الفرنسيين فى المدرسة ، فلبى دعواتهم ، وجاس خلال ديارهم ، يتصفح معالم الحضارة الغربية

ولم يكد ينتهى من السنة الثانية حتى أرسل إليه مدير البعثة فى باريس أنه ذاهب مع الطلبة فى رحلة إلى إنجلترا لقضاء أكثر أيام العطلة بها ، وأن الخديوى كتب إليه أن يصطحبه معه ، فسافر إلى باريس على عجل . ومنها سافروا جميعاً إلى إنجلترا حيث قضوا شهراً يتفرجون على لندن وغيرها من المدن هناك .

وفى السنة الثالثة وهو فى باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت ، ولما تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضى بعض أيام تحت سماء إفريقية ، فاختار الجزائر ، ومكث فيها أربعين يوماً ، ثم عاد قافلا منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق ، ولم يفوّت مرضه الفرصة عليه ، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية فى آخر السنة الثالثة ، وظل هناك ستة شهور ، يختلف فيها إلى مسارح باريس ، ثم رجع إلى وطنه ، وهو « نِضْوُ فراق ، تهزه إليه الأشواق » .

وليس من ريب فى أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقى ، وكأن ربّة الشعر لم تنسه ، فقد أخرجته من سجنه ، وانطلقت به تطوف أركان البحر المتوسط ، وتملأ عينيه بمفاتن الحضارة فى فرنسا وإنجلترا ، كما تملأ عقله وروحه بالمدنية الغربية والآداب الفرنسية ، وهو فى أثناء ذلك يتنقل بين مونبلييه وباريس ولندن ، ويشاهد المسارح ودور الأوپرا ويقرأ الصحف والكتب القانونية والأدبية ، وقد قرأ لڤيكتور هيجو ولامرتين ودى موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين ، وبذلك رأى رأى العين عوالم جديدة فى الشعر والحضارة.

على أنه ينبغى أن نعود فنلاحظ أن شوقى لم يخلع عنه فى فرنسا القيود التى قيد بها نفسه فى مصر ، ونقصد القيود التى قيد بها أجنحته إزاء القصر ، إذ نراه لا يزال يرسل بمدائحه فى الخديوى توفيق من باريس . وكأن الرحلة الطويلة التى هيأتها له ربّة شعره لم تستطع أن تفك عنه الخيوط التى حاكها الخديوى من حوله ، فاستمر يتحجل فى هذه الخيوط ، وكلما نقضتْ رَبّةُ شعره طائفة منها عاد يغزلها من جديد .

٢

فى القصر

رجع شوقى إلى مصر فى سنة ١٨٩٢ وكان قد توفّى توفيق وخلفه عباس الثانى ، فعيّن فى القصر بقلم الترجمة ، وأخذ يعيش فى منزل أبيه بحى الحنفى معيشة رتيبة ، لم يقطعها فى أول حياته سوى سفره ممثلا للحكومة المصرية فى مؤتمر المستشرقين الذى عُقد فى مدينة جنيف بسويسرة سنة ١٨٩٤ وكانت هذه الرحلة فرصة طيبة للشاعر حتّى يجتلى المناظر الطبيعية البديعة هناك . ولما انفضّ المؤتمر سافر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة معرض فى إحدى مدنها.

ولم تَرُجْ سوق شوقى عند عباس أول الأمر ، ويوضح ذلك داود بركات ، فيقول : « إن الخديوى عباساً كان يهمل شوقى بعض الإهمال لاعتقاده ، بل لأنهم أدخلوا على نفسه ، أن أحمد شوقى شاعر فقط وأنه هو بحاجة إلى رجل سياسى ، لما كان بينه وبين الإنجليز من الكفاح والجلاد ، فاجتمع لإزالة هذا التوهم من صدره المرحومون : بطرس غالى (وقد كانت به نزعة للأدب والأدباء) وبشارة تقلا (صاحب جريدة الأهرام) ومصطفى كامل . وكان بطرس يطلب من الخديوى أن يسمح له بتوظيفه شوقى فى الخارجية بضعفى مرتبه الذى كان يتناوله من قلم الترجمة فى السراى . وكان بشارة تقلا يعرض على سموه مثل هذا العرض ليوليه تحرير الأهرام ، وتأييداً لذلك وضع شوقى فى مكانه من الأدب وإمارة الشعر [١] ، إلى أن قربه الخديوى وناط به كثيراً من المهام فقام بها خير قيام ، فأولاه ثقته ، وقدمه على جميع رجاله [٢] »

وكنا نتمنى لو أن الخديوى عباساً رضى عن خروج شوقى من القصر ، وأسلمه إلى بطرس غالى أو إلى بشارة تقلا ، إذن لتغير وجه شعره ، ولما عاش

---

(١) يشير إلى إشادة الأهرام بشوقى حينئذ وتلقيبها له بأمير الشعراء .

(٢) ذكرى الشاعرين ص ٣٦٦ .

من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٤ حبيس المدائح يتغنى بعباس وأعمال عباس فى المواسم والأعياد .

وعبثاً حاولت رَبَّةُ الشعر فى هذه الحقبة الطويلة أن تُنبت فى أجنحته ريشاً يستطيع به أن يرتفع عن الأرض ويحلق فى السماء ، وكأن أجنحته لم تكن حينئذ من المتانة والقوة بحيث تحمل هذا الريش ، فقد أصبح شوقى من الطيور الداجنة الأليفة التى لا تستطيع ارتفاعاً ولا تحليقاً فى الجو ، والتى تنتظر الحَبَّ يُلْقَى إليها من صاحبها ، فتعيش به هانئة راضية.

ولم تقف المسألة عند حدّ الحبّ ، بل تجاوزته كثيراً ، فإن عباساً قرَّبه منه ، وجعله رئيسا لقلم الترجمة كما جعله موضع ثقته ومفزع مشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته فى القصر ، وبذلك كان نافذ الكلمة مسموع الرأى ، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والنهى ، يقصده طلاب الحاجات وما أكثرهم ؛ ،وتَعْنُو له وجوه الوزراء ومن يطمعون فى الرتب والألقاب .

وليس من شك فى أن شوقى فى أثناء هذه الحقبة من حياته كان يعيش بعيداً عن الشعب ، فهو فى القصر أو فى برجه العاجى ، لا يفكر إلا فيما يفكر عباس فيه ، وكأنه دوَّارة الريح ، فهو يدور مع صاحبه حيث دار ، وكان فى عباس طموح واندفاع ، فصارع الإنجليز وغاضبهم ، ووقف شوقى فى صفه يغضب عليهم مع غضبه ، ويرضى مع رضاه .

وعلى هذه الشاكلة كان شوقى يعيش لعباس، وكان يُقْبل على من يقبل عليه ، ويزورّ عمن يزور عنه ، فمن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصرى فى وادى حلفا ، وانتقد نظام إحدى الفرق ، فثار كرومر ، معتمد إنجلترا فى مصر ، وعدّ ذلك إهانة لكتشنر قائد الجيش ، وطلب الاعتذار . وكان رئيسَ الوزارة المصرية حينئذ رياض ، فبرّأ نفسه لدى المعتمد البريطانى مما صنعه الخديوى ، وما زال بأميره يلحّ عليه أن يعتذر ، أو يصنع شيئاً من شأنه أن يرضى كتشنر والإنجليز ، فأرسل إلى كتشنر برقية يحمد له نظام الجيش! . ووقف رياض يلقى خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة محمد على الصناعية ،

فأشاد باللورد كرومر ، وكفَّر بعباس ودولته ، فلما أسفر الصباح طلع شوقى على الناس بقصيدة أنَّبه فيها وأنحى عليه بالتعنيف الشديد ، وفيها يقول :

كبيرَ السَّابقينَ من الكرامِ ... برَغْمى أن أنالك بالمَلامِ
لقد وجدوك مَفْتوناً فقالوا ... خرجتَ من الوقار والاحتشامِ
وقال البعضُ كيْدُك غيرُ خافٍ ... وقالوا رَمْيَةٌ من غير رامِ
وقيل شَطَطْتَ فى الكُفران حتى ... أردت المُنْعِمِين بالانتقامِ
غمرتَ القومَ إطراءً وحَمْدًا ... وهم غمروك بالنعم الجِسام
خطبتَ فكنت خَطْبا لا خطيباً ... أُضِيف إلى مصائبنا العِظام
لهِجْتَ بالاحتلال وما أتاهُ ... وجُرْحُكَ منه ،لوأحْسَسْتَ ،دامِ
وما أغناهُ عمَّن قال فيهِ ... وما أَغْناكَ عن هذا التَّرامى
أَحَبَّتْك البلادُ طويلَ دهرٍ ... وذا ثمنُ الولاء والاحترامِ

وأى مصيبةعلىأمة أكبر منأن يخونها أحد بنيها وأفلاذ كبدها ، ويرتمى فى أحضان المحتل الأجنبى ، لا يَرْعَى فى ذلك ذمة ولا عهداً ولا وطناً ، وإنما يرعى النعم الجسام التى تملأ صدره وبطنه ناراً . ومع ذلك فشوقى لم يغضب لوطنه ، ولم يغضب لشعبه ، وإنما غضب لأميره ، فلم يكن يفهم حينئذ حق الفهم سوى سلطانه ، ولم يكن يدور بخلده سوى القصر الذى يعيش فيه ، قصر الأسرة العلوية الذى يتربع عباس على أريكته .

وحدث أن نُقل اللورد كرومر من مصرفى سنة ١٩٠٧ فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضراً ، وخطب كرومر ، وندد بإسماعيل وعصره ، وذم المصريين وحمل عليهم ،لأنهم لم يقدروا مِنَن الاحتلال الإنجليزى ولا ما طوَّقهم به!. وكبُرَتْ كلمات تخرج منفمه! وثار شوقى للأسرة العلوية ، فنظم قصيدة حماسية ، يقول فيها :

أَيَّامُكُمْ أَم عَهْدُ إسماعيلا — أم أنتَ فرعونٌ يسوسُ النيلا

أَم حاكمٌ فى أرض مصر بأَمرِهِ — لاسائلاً أبدًا ولا مَسْئولا

يا مالكاً رِقَّ الرِّقاب ببأسهِ — هلا اتخذت إلى القلوب سبيلا

لما رحلتَ عن البلاد تَشَهَّدَتْ — فكأنك الداءُ العياءُ رحيلا

أَوسعتنا يومَ الوداع إهانةً — أدبٌ لعَمْرُك لا يُصِيبُ مثيلا

ومنها :

اليوم أخلفَتِ الوعودَ حكومةٌ — كنا نظنُّ عهودها الإنجيلا

دخلتْ على حكم الوِداد وشَرْعِهِ — مِصرًا فكانت كالسُّلال دخولا

هدَمت معالمها وهدَّتْ ركنها — وأضاعتِ استقلالها المأْمولا

ويذكر شوقى أعمال محمد على وإسماعيل ، ويغضب غضبة قوية للأسرة ، وهو فى غضبه لا يستمد من الجذوة الكبيرة الهائلة ، جذوة الشعب ، وإنما يستمد من جذوة ضعيفة ، هى جذوة الأسرة العلوية

وهذا طبيعى فقد كان يعيش حينئذ للقصر . ولم يكن يعيش للشعب ، ومن أجل ذلك قصَّر تقصيراً واضحاً فى مواقف شعبية كانت تستحق منه أن يتغنى فى أثنائها بآلام الشعب ، بل نجده أحياناً ينسى هذه الآلام التى كان يرتجف لها الشعب كما ترتجف أوراق الشجر فى أثناء العواصف . ولعل أوضح ما كان من ذلك موقفه من عرابى بعد عودته من منفاه ، فقد استقبله بقصيدة ، أقلّ ما يقال فيها إنها هجاء لقائد من قادة الشعب ، ويكفى مطلعها الذى يقول فيه :

صَغَارٌ فى الذهاب وفى الإيابِ — أهذا كلُّ شأْنك يا عرَابى

ولم يذهب عرابى صاغراً ولا آبَ صاغراً ، بل كان الشعب المصرى ،

ولا يزال ، يعدّه بطلا فى الذهاب وفى الإياب ، ولكن شوقى لم يكن يشعر شعور الشعب ، وإنما كان يشعر شعور القصر ، وكان القصر غاضباً على عرابى منذ توفيق ، فغضب شوقى عليه ، ولم يخجل أن يرى البطل وهو صريع .

ونحن نعرف قصة « دنشواى » القرية المصرية الحزينة فقد مرّ بها جنود الاحتلال فى سنة ١٩٠٦ وصادوا حمامها الداجن فلما حاول أهلها أن يقنعوهم بأن لا يفعلوا فعلتهم ظن أحدهم فى أثناء ذلك أنهم يريدونه بالسوء ، فجرى على وجهه لا يلوى ، فأصيب بضربة شمس فمات . ورأى اللورد كرومر أن يعاقب أهل القرية ، فحوكموا محاكمة وحشية . وصُلبت طائفة منهم ، وسُجنت طائفة ثانية وعُذّبت طائفة ثالثة . وغضبت مصر وثارت ، وملأ الحقد صدرها والغيظ قلبها ، ومع ذلك لم يستجب الشاعر لكل هذه الثورة وما انطوى فيها من غضب وحقد وغيظ إلا بعد مرور عام على الحادث ، إذ نراه ينظم مقطوعة ، يسميها « ذكرى دنشواى » وفيها يقول :

يا دِنْشِوايُ على رُباكِ سلامُ ... ذهبتْ بأُنسِ ربوعِكِ الأيّامُ

عشرون بَيْتاً أَقْفَرتْ وانتابها ... بعد البشاشة وَحْشَةٌ وظلامُ

ياليت شعرى فى البروج حمَائِمٌ ... أم فى البروج منِيَّةٌ وحِمامُ

نيرونُ لو أدركتَ عهد كرومرٍ ... لعرفتَ كيف تُنفَّذُ الأحكامُ

نُوحى حمائم دِنْشِواى ورَوِّعى ... شعباً بوادى النيل ليس ينامُ

وليس من ريب فى أن حادث دنشواى أفظع وأشنع من خطاب كرومر وتعرضه لإسماعيل وأسرته ، ولكن عند من ؟ عند الشعب ، ولم يكن شوقى من الشعب ، فقد نشأ بباب القصر ، وعاش يجرى فى إثر أميره عباس ، فهو لا يحسّ إلا بما يحسه ، ولا يشعر إلا بما يشعر به ، فليس له إحساس مستقل ولا شعور مستقل ، وهو لذلك يثور حين يُخْدَشُ أميره ، ولا يثور حين يُلْطَمُ الشعب على وجهه .

وشتان بين وقدة عواطف شوقى حين تعرض كرومر لإسماعيل وندّد به وبأسرته وعهده ، وحين تعرض كرومر للشعب الأعزل ، ونصب له مقصلته ، وأنزل به سياطه ، وفتح له سجونه . ويكفى أن شوقى نظم فى ذكرى دنشواى مقطوعة ، ولم ينظم قصيدة . فنفسه لم تسترسل ، لأنها لم تشعر من أعماقها بآلام الشعب وهمومه .

وكأنى بشوقى نظم هذه المقطوعة ردًّا على من يلومونه لصمته حيث يجب الكلام ، فلما مرت الفرصة ، ولم يتغنّ البلبل ولم يصدح بأنغام شجية تلائم الموقف ظل يذكر ذلك . حتى إذا دار العام انتهز الفرصة ، ونشر هذه القطعة ليقرأها الناس فى الصحف ، لعله يرضيهم . أو لعله يكفّر بها عن سكوته السابق . ولا بد أنهم دهشوا — كما ندهش نحن الآن — حين رأوا شوقى لا يلم بالورد كرومر إلا إلمام النسيم الخفيف ، وكأنه لا يريد أن يسخط الإنجليز ولا أن يغضبهم ، وهى لباقة أو مداورة تعلمها فى القصر من غير شك ، ولكنها لا تُحَبّ ، لأنها تؤذى النفوس الحرة الكريمة .

على كل حال لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة فى نفس شوقى ، وإنما كانت إرضاء للجمهور الذى يقرأ شوقى فى الصحف ، ويقرأ مدائحه فى عباس ، يدبّجها فى عيد ميلاده وفى عيد جلوسه على أريكة مصر وفى مناسبات مختلفة . فهذا الجمهور الذى كان يفكر فيه شوقى ، والذى كان ينشر شعره فى الصحف حتى يقرأه ويعجب به ، هو الذى كان يدفعه دفعاً ليغنيه على بعض الأوتار التى تهزه . ومن هذه الناحية ينبغى أن نلاحظ شيئاً من التطور فى شعرنا الحديث عند شوقى وغيره ، إذ أخذ هذا الشعر يوجّه للجمهور بفضل المطابع وشيوع الصحافة والصحف ، وبذلك أصبح الشاعر يفكر فى إرضاء قرائه ، فهو لا يشعر لنفسه فحسب ، ولا لأمرائه فحسب ، كما كان يصنع الشاعر القديم ، بل هو يشعر أيضاً للجمهور الذى يقرؤه ، فهو مضطر أن يتحدث إليه فى همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه فى مسراته وأفراحه . ومن هنا يُضْطَرّ شوقى إرضاء لجمهوره من الشعب

المصرى أن يغنيه بعض متاعبه وآلامه ، وأن لا يظل جامداً فى الحادثة الكبرى تمرّ به ، بل يتحرك معه ويشاركه ، وإذا أفلتت منه الفرصة على نحو ما أفلتت منه فى حادثة دنشواى أخذ يتحين الوقت الذى يدخل فيه ثانية إلى الشعب ليشركه فى أنينه وعذابه ، حتى يقع منه موقع رضاً واستحسان.

فشوقى ينهض بذلك مصانعةً للشعب لا عن عقيدة ولا عن إحساس حقيقى ، إنما هى مصانعة لا غير ، يأتيها موظف القصر الذى تمضى حياته كلها فى مصانعات ، فهو يصانع هنا وهناك ، وهو يسلك طرقاً مستقيمة حينا وملتوية حيناً آخر ؛ ليصل إلى ما يريد من تحقيق بعض أغراضه السياسية . وفى الوقت نفسه كان شوقى سجين القصر ، يعيش فى التواءاته ومداوراته مع الإنجليز أحياناً ومع الشعب أحياناً ثم مع من يريدون الرتب والألقاب أو الجاه والمناصب أحياناً أخرى . وكان لا يترك القصر إلا ليجلس إلى أسرته الأرستقراطية أو مع من يشاكلونه من الأغنياء ، ولم يكن يجلس إلى الشعب ، ولا يختلط بأوساطه وأنماطه ، فطبيعى من أجل ذلك كله أن لا يكون بوقاً للشعب ، وإنما يكون بوقاً للقصر وأميره ، يتكلم حين يريد هذا الأمير ، ويصيبه الخَرَسُ حين يريد .

لم يكن شوقى يعيش حينئذ حرًّا لنفسه ، وإنما كان يعيش عبداً لأميره ، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توفّى ، فإنه لم يسارع إلى رثائه ، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السير غورست معتمد إنجلترا ، ووجه إليه على صفحات الصحف كتاباً مفتوحاً . فلما هصَرَ القدرُ غصن مصطفى المورق الفينان ، صديق شوقى ورفيقه[1] ، وقلب الوطن الخافق وفؤاده النابض ، تلكّأ شوقى قليلاً عن بكائه ، ثم ثاب إلى صوابه . ولعل أجمل مراثيه فيه قصيدته :

المَشْرِقانِ عليك يَنْتَحِبَانِ قاصيهما فى مأْتَمٍ والدَّانى

(١) انظر فى صداقتهما كتاب « أبى شوقى » لحسين شوقى ص ١٣٣ .

والقصيدة رائعة من حيث الصور والصياغة ، وما يتخللها من عظات وحِكم يُطِلُّ فيها شوقى من برجه العاجى أو الذهبى على الدنيا من حوله ، وكأن شوقى لا يبكى مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملتهبة ، وإنما يبكى مصطفى كامل الشخصَ وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف ؛ ويتسلل من ذلك إلى شئون الحياة والموت ، وينظم مثل هذا البيت :

دَقَّاتُ قلبِ المرءِ قائلةٌ لَهُ   إن الحياةَ دقائقٌ وثَوانى

وكل ذلك لأن شوقى كان يخاف الخديوى ويخشى سخطه ، وهو فى الوقت نفسه يريد أن يُرْضى الجمهور وأن يرضى الشعب الذى يقرؤه ، فيحاوره ويداوره ، وتخرج القصيدة على هذه الشاكلة من الحديث فى فلسفة الحياة والموت ، وإن تركهما فإلى الأخلاق وما يتصل بالأخلاق . أما سيرة مصطفى كامل ، وأما خدماته الوطنية ، وأما تعلق المصريين به ، فكل ذلك يوضع عليه ستار ، ويغشاه ضباب .

فشوقى شاعر القصر ، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد القصر راضياً عن ذلك ، وقلما كان يرضى القصر ، فالقصر مشغول بنفسه ، وشوقى مشغول به وبالخديوى ، يمدحه فى كل مناسبة : فى العيد ، وفى ذكرى جلوسه على عرش مصر ، وفى ميلاده وحَجِّه وزيارته . وهو يوجهه حيث يشاء ، ويتجه معه شوقى حيث يريد ، وكأنه ليس له إرادته ، فإرادة أميره هى العليا ، وهى التى تحركه ، وتقذف به كالكرة يميناً وشمالا ، تقذف به فى وجه الإنجليز وفى وجه اللورد كرومر ، وتسترده لتبعثه روحاً وريحاناً إلى السلطان عبد الحميد صاحب الأمر فى تركيا . ومن هنا تحتلُّ التركيات فى ديوان شوقى فى أثناء هذه الحقبة التى قضاها فى القصر مساحة ومدى أوسع جدًّا مما تحتله مصر وحوادثها الجسام ، لا لسبب ، إلا لأن شوقى لم يكن يحسُّ مصر وحوادثها ، ولم يكن ملك نفسه وإنما كان ملك أميره ، وقد أراد له أميره أن يولى وجهه نحو تركيا ، فأدار وجهه إلى القبلة وأخذ يرسل بترتيلاته وأناشيده .

وعباس إنما كان يريد من ذلك أن يستدرّ عطف الخليفة الذى يتبعه ، حتى يعينه ضد خصومه الإنجليز ، وحتى يرضى عنه وعن سياسته ، فانطلق شوقى كالسَّهْم ، يتغنى بالخليفة والخلافة كما يتغنى بالترك فى كل مناسبة. وله فيهم قصائد رائعة حين ينتصرون مع الروس وفى البلقان وحين ينهزمون . ومن طريف ما له من ذلك قصيدته أو موشحته « الأندلس الجديدة » فى الحرب البلقانية ، وفيها صوّر تالدَ الترك الحربى وتأسّى على المسلمين فى البلقان ، واستخرج من هذا الوتر الحساس نغماً بديعاً . وله فى الانقلاب العثمانى الذى أودى بالسلطان عبد الحميد قصيدته المشهورة :

سل يلدِزًا ذاتَ القصورِ   هل جـــاءها نَبأُ البدورِ

وقد نَحا على الخليفة باللائمة ، لأنه لم يَرْعَ حق شعبه فى الدستور ، ولم يَسُسْ أمته سياسة حكيمة ، ثم أخذ فى تهنئة الجيش وزعمائه : أنور وشوكت ونيازى .

وعقد شوقى الصلة بينه وبين محمد رشاد الخليفة الجديد . كما كان يعقدها بينه وبين عبد الحميد . وتظهر فى قصائده التركيات هذه كلها عاطفة وثيقة نحو الترك . وقد يرجع هذا فى بعض أسبابه إلى الأصل التركى الذى جرَتْ دماؤه فيه ، ولكن ينبغى أن لا ننسى عباساً دائماً ، فهو الذى كان يدفعه يميناً وشمالا ، وكان عباس مخلصاً لتركيا ، وكان يزورها فى الصيف ، فكان شوقى يخلص لها أيضاً . وكان يزورها معه ، وتتملّى عينه بمجالى البسفور وغيره من مثل « جكسو » وهو موضع فاتن فى ضواحى الآستانة ، وله فيه قصيدته التى يفتتحها بقوله :

تحيَّةَ شاعرٍ يا ماءَ جكْسُو   فليس سواكَ للأَرواحِ أُنْسُ

وفيها يصف زوارق البسفور ومواطن الجمال فيه ، ولشوقى حاسة رائعة فى الوصف والتصوير . لازمته طوال حياته .

على كل حال تركيات شوقى أثر من آثار عباس ، ولفتة من لفتاته التى كانت تغمر شاعرنا ، وتكتسحه اكتساح السيل ، فقد كان يحسُّ فى أعماقه أنه شاعر الخديوى أو شاعر الأمير ، وفى ذلك يفاخر معاصريه ، فيقول لهم إنه :

شاعرُ العزيزِ وما بالقليل ذا اللقبُ

وكان هذا اللقب كل ما يتمناه شوقى ، وقد تبعته نفسه ، وهو لا يزال شاباً يدرس الحقوق فى مصر وفرنسا . وتبعته وهو موظف فى القصر ، فهو أمنيته فى شبابه وفى كهولته .

فلم يكن لشوقى من رغبة إلا أن يكون ظلا للأمير ، وربما كان لفساد الحياة السياسية فى مصر حينئذ أثر فى توجيه شوقى ، فقد نشأ وهو يرى القصر والأمير كل شىء فى حياة المصريين ، فهما مصدر العز والذل ، والخفض والرفعة ، والجاه والسلطان ، فأراد شوقى أن يقتحم هذا الحصن الأشمّ ، وأن يكون له مجال فيه . ولو أن الحياة كانت تجرى فى مصر على شكل آخر ، فيه ديمقراطية ، وفيه إيمان بالشعب وعمل صادق على إرْضائه ، لكانت أحلام شوقى غير هذه الأحلام ، ولما رأيناه يجرى منضوياً تحت لواءَ الأمير يسبِّح بحمده آناءَ الليل وأطراف النهار .

الظروف السيئة التى أحاطت بشوقى إذن هى التى ضيقت حدود شاعريته وجعلتها محفوفة بالأشواك فى هذه الحقبة الطويلة من حياته التى تجاوزت عشرين عاماً ، فلم يعد شوقى يملك نفسه . بل أصبح يملكه الأمير كما يملك أى شىء من ثروته .

وليس من شك فى أن عباساً لم يحسن ملك شوقى ، فقد سخَّره لنفسه ، وكان ينبغى أن يسخره لفنه ، وأن يقف منه موقف ملوك أوربا من شعرائها ، على نحو ما وقف أغسطس قديماً من ڤرجيل ، وعلى نحو ما وقفت حديثاً إليزابث من شكسبير ، ولويس الرابع عشر من معاصريه . وقد تعلم عباس فى

«ڤينا» عاصمة الفن والفنانين ولو أنه قرأ تاريخ عباقرتها الموسيقيين : هايدن وموزارت وبيتهوفن لعرف أن أسرة هابسبورج كفلت لهم حياتهم الفنية كما أرادوها ، ولم تجعل منهم تابعين ولا خدماً لها ، بل أحنتْ رءوسها لهم وأيَّدتهم بكل ما استطاعت من مال وجاه .

وكان ينبغي لعباس أن يصون كرامة شوقى وأن يمده بالمال الذى يريده ، حتى يتَّقد هذا القبس المبارك فى شاعره ، إذن كنا نعد عباساً حامياً للآداب فى عصره ، ولكنه لم يصنع ، ولم يحاول ، بل استمر يشدُّ البلبل من خيط فى لسانه ليتملقه ويداهنه ، ويغنيه بما يشاء ويهوى .

وفى أثناء ذلك كان يصدح بأنغام رائعة كانت خليقة بأن تنبه له أميره ، وهل أروع فى تاريخ شعرنا المصرى من ملحمة شوقى التاريخية التى صاغ فيها تاريخ وادى النيل من الفراعنة إلى محمد على والتى ألقاها فى مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤ ؟ وهل أبدع فى تاريخ هذا الشعر من قصيدة النيل ؟ وكأن عين الأمير لم تكن عيناً كبيرة ، أو كأنما كان عليها غشاوة ؛ ولم يكن هناك أمل فى أن تنجاب الغشاوة.

فظلَّ صوت الشاعر يتقطع ، ولم يستطع أن يمده حيث ينبغى أن يمتد ، ولم يستطع أن يَعْبُرَ به نوافذ القصر ، ولا أن يخرج به عن صورة المديح إلا قليلا ، فظل صوتاً ضعيفاً شاحباً ، فيه جمال ، ولكنه جمال الأسير ، وفيه روعة ، ولكنها ليست روعة البحر الضارى ، وإنما روعة النبع الضئيل .

وكان النبع كثيراً ما تفيض جوانبه وتتدفق مياهه ، فكان الشاعر يهدر بتاريخ مصر أو بالنيل أو بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولكنه كان لا يلبث أن يهدأ أو أن يجف معينه ، فيعود إلى سيده ، يغنيه على قيثارة المديح ما يَهْوَى من حمد وثناء وملق ودهان .

ومعنى ذلك كله أن شوقى لم يكن يفرغ لنفسه فى أثناء وظيفته فى القصر ، فكان شعره دائماً لأميره ، وقلما نظم شيئاً لنفسه ، فنفسه تجرى فى إثر مولاه ، وهو عنها لاه ، لا يكاد يردُّها إليه إلا فى الحين البعيد بعد الحين ، ومن يدرى ؟

لعله لم يكن يريد لها أن ترتدّ من هذا الطريق الذهبي الذى تهرول فيه . ومع ذلك فقد كان شوقى يسترد نفسه أحياناً قليلة ، وكان يتغنى لها حينئذ بما فهمه أدق الفهم فى حياته الأرستقراطية المترفة وفى أوربا فى أثناء دراسته من تلك الحضارة المادية التى تدفع دفعاً إلى شيء من اللهو والخمر . وظهر أثر ذلك فى بعض شعره قبل سفره إلى أوربا وبعد مجيئه ، ومن نماذجه قصيدته :

حَفَّ كَأْسَها الحَبَبُ فهى فِضَّةٌ ذَهَبُ

وقصيدته :

رمضانُ وَلَّى هاتِها يا ساقى مُشْتاقَةً تَسْعى إلى مُشْتاقِ

وطبيعى أن يغنىّ شوقى لنفسه مثل هذين الصوتين ، فقد كانت حياته مترفة ترفاً خالصاً ، إذ أتاحت له وظيفته فى القصر وجوائز الأمير كل ما ابتغى من ثراء، وتصادف أن تزوج بسيدة ثرية[1]، فأعانه ذلك كله على أن يعيش كما يريد من حيث الترف والبذخ واللهو. ويكفى أن نقرأ فى كتاب ابنه « حسين » وصفَ داره[2] التى اختطّها فى ضاحية المطرية منتقلا إليها من داره بحى الحنفى ليكون قريبا من قصر أميره « قصر القبة » وهى التى سماها « كرمة ابن هانئ » ونطّلع على ما كان بها من الأثاث ومئات الطيور الملونة واللوحات والغرف البهيجة ، لنعرف كيف كان يعيش شوقى معيشة كلها لذة ومتاع .

وإذن فشوقى كان فى معيشته الخاصة أو معيشته الداخلية يأخذ غير قليل من الحرية ، فلم يكن هناك القصر ، ولم يكن هناك خيط سيده الذى يشدّ لسانه ، ولم يكن هناك الجمهور الذى يطّلع على سرائره ، إنما كان هناك شوقى وحده وثراؤه وترفه وحفلاته وما يريد من خمر ولهو .

وشوقى فى ذلك كله يخالف سمت الوقار الذى يصطنعه فى القصر وفى

---

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣٠ .

(٢) أبى شوقى ص ٣ — ١٨ .

لقاء الناس وعلى واجهات الصحف ، وهذا طبيعى فى الفنانين والناس جميعاً أن تكون لهم شخصية فردية وشخصية اجتماعية ، فليس من الضرورى دائماً أن يكون ما يواجه الفنان به الجمهور هو عين ما يواجه به نفسه . وتتسع المسألة فى الفنانين والشعراء، لأنهم من ناحية يصورون أنفسهم من حيث إنهم أفراد ، ومن ناحية أخرى يصورون مجتمعهم وما به من نزعات ، وقد يسايرون هذا المجتمع ويخضعون ، وقد يتمردون ويشذون عليه ، وهؤلاء هم المصلحون . ولم يكن شوقى مصلحاً ، وإنما كان عبداً لمجتمعه ولحياته الخارجية ، فطبيعى أن لا يكون سلوكه الفردى مماثلا لسلوكه الاجتماعى ، فهو فى منزله وحياته الخاصة يشبع مزاجه وميوله ، وهو فى القصر والحياة الاجتماعية يشبع مزاج أميره وذوقه ، ويحاول أن يكسب مزاج الجمهور وذوقه ، فيؤلف له أغانى وأناشيد فى تاريخه ونيله ، أو فى الخلافة والإسلام أو فى مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم كقصيدته التى نظمها فى سنة ١٩٠٩ والتى قلَّد فيها صاحب نهج البُرْدة :

رِيمٌ على القاع بين البَانِ والعَلَمِ[١] أَحَلَّ سَفْكَ دَمِى فى الأشهر الحُرُمِ

والأخرى التى قلد فيها همزيته :

وُلِد الهُدى فالكائناتُ ضِياءُ وفَمُ الزمان تبسُّمٌ وثَنــاءُ

وقد وقف محمد حسين هيكل عند هذه الناحية فى مقدمته للطبعة الثانية من الشوقيات، ولاحظ أن شوقى له شخصيتان مختلفتان فى شعره يقول:

« وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر ، إلا أن كليهما شاعر مطبوع ، يصل من الشعر إلى عليا سماواته ، وأن كليهما مصرى يبلغ حبه مصر حدّ التقديس والعبادة، أما فيما سوى هذا فأحد الرجلين غير الرجل الآخر،

---

(١) ريم: غزال. القاع: الأرض المنبسطة المعشبة. البان: شجر. العلم: جبل.

أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان ، مسلم يقدس أخوة المسلمين ، ويجعل من دولة الخلافة قدساً تُفيض عليه شئونه وحوادثه وحيَ الشعر وإلهامه ، حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها ، محافظ فى اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال . والآخر رجلُ دنيا يرى فى المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها ، متسامح تسع نفسه الإنسانيةَ وتسع معها الوجود كله ، ساخر من الناس وأمانيهم ، مجدد فى اللغة لفظاً ومعنى . وهذا الازدواج ظاهر فى شعر شوقى من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر » .

واستطرد هيكل يفرق بين عناية شوقى بهاتين الناحيتين فى الحياة وعناية أبى نواس بهما ، إذ نلقى فى شعره مثل قوله :

أَلَا فاسْقِنِى خمرا وقلْ لى هِيَ الخَمْرُ ولا تَسْقِنِى سِرًّا إذا أَمْكنَ الجَهْرُ

وقوله :

إذا امْتَحَنَ الدُّنيا لبيبٌ تكشفتْ له عن عدُوٍّ فى ثيابِ صديقِ

ويزعم هيكل أن هناك فرقاً فى معالجة كل من الشاعرين للناحيتين ، فأبو نواس صاحب لهو ومجون وخمر ، والحكمة عنده عارضة ، تأتى صدفة واستثناء ، أما شوقى فالصورتان متوازيتان عنده ، تستقل كل منهما عن صاحبتها ، فكل منهما جوهرية فى شعر الشاعر وروحه ، وكل منهما قائمة فى لبِّ ديوانه وصميمه. ولسنا ندرى ماذا يريد بالشخصيتين المختلفتين تمام الاختلاف ، أما إن أراد ما يشيع فى هذه الأيام بين النفسيين عن قصة « دكتور جيكل ومستر هايد » وهما شخصيتان لشخص واحد ، تختلف كل منهما فى تصرفها عن الأخرى تمام الاختلاف . فإنه يكون مبالغاً ، بل يكون مخطئاً ، إذ أن المعروف بين النفسيين أن كلا من الشخصيتين لا تدرى عن الأخرى أى شىء من تصرفها ، واختلافُ شخصيتى شوقى ليس من هذا النوع النفسى قطعاً ، إنما هو اختلاف عادى ، كما قدمنا ، نجده عند كل الفنانين أو عند كثير منهم ، ممن عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتماعية . وليس بصحيح

أن شوقى يختلف فى ذلك عن أبى نواس ، فإن الشاعر العباسى كان يكثر من الخمر وشعر اللذة حقًّا ، ولكنه كان ينظم فى شعر الزهد والحكمة ، وتفسير ذلك بسيط ، وهو أنه كان يطلب اللذة والمتاع ، وكان يفكر فيهما وفى نفسه وحياته ودنياه ، فكان ينتفض، كما ينتفض العصفور بلله القطر ، إذ يرى الحياة لا تدوم ولا تبقى لأحد .

فأبو نواس فى لهوه وحكمته ليس أكثر من شاعر يطلب اللذة ، ثم يفكر فى عواقب اللذة ، وما يصادف صاحبها بعد حين من حرمان . فحكمته وزهده كل ذلك ناجم عن خمره ولذته ، وليس هناك تضارب فى شخصيته ولا تخالف ، ولا ما يصح أن نفسره بالصدفة العارضة . على أننا إذا أخذنا نبحث أبا نواس جادّين وجدناه ينحلُّ من حيث النظرة العارضة إلى شخصيات متخالفة ، فهناك أبو نواس الماجن ، والآخر الزاهد؛ والثالث الرسمى الذى يمدح الخلفاء ويغشى مجالسهم ، والرابع الذى كان يغشى حلقات الدرس والعلماء من المعتزلة واللغويين وغيرهم .

والحقيقة أنه ليس فى شخصيات أبى نواس تعدد ولا اختلاف ، وإنما هى حياة الفنان حين يخلص إلى نفسه ويعيش معيشته الداخلية ، والفنان حين يخرج إلى المجتمع ويتصل بنزعاته وأذواق الناس فيه ويعيش معيشته الخارجية . وهذا نفسه ما نلاحظه عند شوقى ، فليس هناك تعدد فى شخصيته ، وإنما هى حياته الفردية وما يتصل بها من لذة ومتاع وحرية ، وحياته الاجتماعية وما يتصل بها من القصر والخديوى والجمهور ونزعاته ، ولا خلاف بين الحياتين أو تخالف ، وإنما هى خصال شوقى وصفاته .

على أنه ينبغى أن لا نرسل هذا الكلام إرسالا ، فإن حياة شوقى الخارجية كانت تَستُرُ دائماً حياته الشخصية الداخلية ، فما فى ديوانه عن لذته ومتاعه قليل قلة شديدة ، وكأن حياته الرسمية كانت تغطى أعشابُها النبعَ كله فى هذه الحقبة من حياته ، فكان من العسير أن تظهر مساربُ لهوه . ولذلك يغلو هيكل حين يقيم المجموعتين من الحياة أو من الخصال متوازيتين مستقلتين ،

فإن الخصال الماجنة لا تكاد تظهر عند شوقى إلا ظهوراً باهتاً ضئيلا نحيلا ، وكأن حياة شوقى الشخصية وخصاله اللاهية تبعثرت فى خضم الحياة الخارجية التى عاشها فى القصر وعلى صفحات الصحف .

٣

فى المنفى

لم يكن من الممكن أن تنقذ رَبَّةُ الشعر شوقى من هذا المعتقل الذى حُبس فيه وحُبست شاعريته معه إلا أن تلمّ بمصر أحداث كبرى ، تنزعه فى أثنائها من أحضان هذا السجن الذى كان محبباً إليه . ولم تلبث الأحداث أن ألمت حين أُعلنت الحرب العظمى فى سنة ١٩١٤ وكان عباس غائباً عن مصر بتركيا ، فأعلنت إنجلترا حمايتها على الوطن ، وأبت على عباس أن يعود إليه ، وأقامت مكانه السلطان حسين كامل ، وأخذت تحول بين حاشية عباس وبين القصر ، وخاصة ذوى الزُّلْفَة والحظوة الأولى منهم .

وكان شوقى فى مقدمة من يعدّ المحتلُّ حركاتهم ويراقب خطواتهم ، وكان يُظْهر وفاء للعهد القديم ، فهو يحب عباساً ويؤثره على حسين ، ولكن الظروف تغيرت ، ولابد له من المداورة ، فصاغ قصيدته :

أأخونُ إسماعيلَ فى أبنائِه ولقد وُلِدْتُ ببابِ إسماعيلا

وفيها تظهر نفسيته المضطربة ، فبينما يحاول أن يرضى حسيناً نراه يقول (إن الرواية لم تتم فصولا) مشيراً إلى أن الإنجليز لا يزالون يبيّتون شرًّا بالأسرة العلوية . وثاروا لهذا النذير ، وأوجسوا خيفة من تأثير شعره فى نفوس المصريين فأمروا بنفيه من البلاد ، واختار الأندلس مقاماً له .

ورفعت السفينة سلاسلها من بور سعيد ، وألقت بشوقى وأسرته على ساحل إسبانيا فى برشلونة ، فنزل فى فندق فيها ، ثم أقام فى ضاحية جميلة من ضواحيها

تُدْعَى« ڤلڤدريرا » ، وهى ترتفع كثيراً عن سطح البحر ، فكان يتمتع بهذا الارتفاع ، وبما حوله من غابات الصنوبر ومشاهد الطبيعة الرائعة ، كما كان يتمتع برؤية البحر ، والسفن غادية رائحة على برشلونة ، وإلى ذلك يشير فى سينيته ، إذ يقول :

مُستطارٌ إذا البَوَاخرُ رَنَّتْ أولَ الليلِ أو عَوَتْ بعدَ جرْسِ

وعلى هذا النحو لم يعد شوقى يَحْيَى حياته الرتيبة التى كانت تبدأ من كَرْمة ابن هانئ إلى القصر ، ثم تعود أدراجها من القصر إلى كرمة ابن هانئ ، فهذه الدورة من حياته قد دخلت فى عالم الظلال إلى غير رجعة ، وخلفتها دورة جديدة ، انتقل فيها الشاعر إلى عالم النور حيث لا ترهقه قيود القصر وأغلاله ولا أفاعيه وسمومه .

ومع أن هذه الدورة الجديدة كانت فرحة هنيئة لربة الشعر فإن شوقى لم يستقبلها بالفرح ، بل استقبلها بالحزن والألم لفراق الوطن وقلة المال وتعذره أحياناً بسبب الحرب. ولم يكن شوقى يعرف قبل ذلك الحزن، فقد كانت حياته تجرى على وتيرة واحدة من اللهو والمرح ، فلما حِيل بينه وبين عشه أحس بغير قليل من الألم ، بل أخذ يصهر الألم نفسه ، وكم كان شعرنا المصرى الحديث محتاجاً إلى أن يصهر الألم نفس شوقى ، حتى تصبح نفساً غنية ، وحتى يقترب شوقى من جمهور وطنه ، وما يكتظ به صدره من هموم .

فليحزنْ شوقى ، ليحزن من غربته ، وليحزن لمضايقة الإنجليز له فيما يرسَل إليه من أمواله ، وليحزن على عشه فى كرمة ابن هانئ ، وليحزن على وظيفته فى القصر ، وليحزن على ما أصاب أميره عباساً ، وليحزن لهذا النفى والتشريد ، فنى كل ذلك أحلام جديدة ستحقق لشعرنا المصرى ، فقد أصبح أمير هذا الشعر منكوداً . ولا يزيد ذلك ربة الشعر إلا فرحاً على فرح ، فإن صوت شوقى يتكامل له اللحن ، فقد كان البلبل ، من قبل ، أسيراً ، وكان لا يغنى إلا مديحاً متشابهاً فى أغلب أحواله ، ولم يكن يعرف شيئاً من محن

الحياة وآلام الناس . فالآن تم له نفسه الشاعرة ، والآن يتم له صوته ، فقد أحسّ الحياة من طرفيها : اللذة والألم ، والنعيم والحرمان .

وظل الشاعر فى« ڤلڤدريرا» حتى أعلنت الهدنة فى سنة ١٩١٨ فأصبح من حقه أن يتجول فى إسبانيا كما يشاء ، فتنقل بين مدنها الكبيرة ورأى مجد العرب الداثر فى قرطبة وإشبيلية وغرناطة . وذهب يبكيهم ويبكى نفسه فى قصيدته السينية المعروفة ، وقد بدأها بحنينه إلى وطنه ، يقول :

اختلافُ النهارِ والليل يُنْسِى   اذْكُرَا لى الصِّبا وأيامَ أُنْسِى
وسَلا مصر هل سلا القلبُ عنها   أو أَسَا جُرْحَه الزمان المؤسِّى
أحرامٌ على بلابلهِ الدَّوْ   حُ حلالٌ للطير من كل جِنس
وطنى لو شُغِلتُ بالخلدِ عَنْهُ   نازعتْنى إليه فى الخُلْد نفسِى
شهد اللهُ لم يغبْ عن جفونى   شخصُه ساعةً ولم يَخْلُ حِسِّى

واستطرد يتحدث عن الجزيرة والنيل والجيزة والنخيل والأهرام ، وعرض للتاريخ وعبره وما يُطْوَى فيه من تحول الدهر وفناء الدول ، كل ذلك ليصل إلى غرضه من قصيدته ، وهو وصف الأندلس والحديث عن دولها. وقد صور قصر الحمراء بغرناطة تصويراً دقيقاً ، حتى كأننا نشاهده لدقة تصويره ، ووقف يتأسّى على خروج العرب من الأندلس ، ويذكر دخولهم وكيف جاءوا إليه فى سُفن كأنها الأرائك ، ثم خرجوا منه على سفن كأنها اللحود :

ركبوا بالبحار نَعْشاً وكانتْ   تحت آبائهم هِيَ العرْش أمسِ

ومن يقرأ هذه القصيدة يرى شوقى قد حاز لنفسه ثقافة تاريخية عميقة بالأندلس وأمجاد العرب فيها وحضارتهم ونهضتهم بقرطبة حتى كانت منارة أوربا لأواخر عصرها الوسيط . ولم يكتف شوقى بالتعمق فى قراءة تاريخ العرب فى الأندلس فقد عُنِى أيضاً بقراءة شعرائهم ودواوينهم .

وكانت أوقات الشاعر فارغة لمدة خمس سنوات ، فقرأ كثيراً عن الأندلس ، وملأ وَعْيه ولاوعيه بتاريخ أبطالها وشعرائها، فبدأ يكتب قصة «أميرة الأندلس» أو أخذ يعدُّ نفسه لكتابتها ، واختار لها حياة المعتمد بن عباد وزوجته الرميكيّة ، وكلُّ من يتصل بالأندلس يعرف أن القطعة الأرجوانية للحياة الدرامية فى الأندلس هى نفس هذه القطعة التى انتخبها شوقى ، فإن حياة ابن عباد لايسمعها شخص مسرودة ، إلا ويرى فيها قصة رائعة .

وأخذشوقى يتعمق فى قراءة الشعر الأندلسى ، ويظهر أنه أُعجب بابن زيدون إعجاباً خاصًّا ، وربما كان فى ذلك دليل على تعديل حَدَثَ فى القيثارة ، فقد كان شوقى لا يهمه الشعر الوجدانى ولا أصحابه قبل ذهابه إلى الأندلس . كانت أكثر صلته بالمتنبى أهم شعراء المديح بين العرب السابقين ، وهذا طبيعى لأنه يتفق وذوقه فى الشعر الرسمى الذى كان يصنعه . أما فى الأندلس ، فلم يعد الشاعرَ الرسميَّ المعروف ولم يعد فى حاجة إلى قراءة المتنبى وأمثاله من الرسميين ، ولذلك رأيناه يتعلق بابن زيدون ويحاول أن يعارضه فى قصيدته النونية المشهورة التى يبث فيها حبه وحنينه إلى: «ولادة» قرة عينه، فينسج على منواله قصيدة بديعة له، وفيها يقول:

لكنَّ مِصْرَ وإنْ أغضتْ على مِقَةٍ[1] عَينٌ من الخلد بالكافور تَسْقِينا

على جوانبها رَفَّتْ تَمَائِمُنَا وحول حافاتها قامتْ رَوَاقينا[2]

ملاعبٌ مرِحَت فيها مآربُنا وأَرْبعٌ أَنِسَتْ فيها أمانينا

يا مَنْ نغارُ عليهم من ضمائرنا ومن مصُونِ هَوَاهُم فى تناجينا

ناب الحنينُ إليكم فى خواطرنا عن الدلال عليكم فى أمانينا

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا فى النائبات فلم يأْخذ بأيدينا

وما غُلِبْنا على دَمْعٍ ولا جَلَدٍ حتى أُتتنا نَواكم من صياصِينا[3]

---

(١) مقة: محبة. (٢) رواقينا: راقياتنا من السحر. (٣) الصياصى : الحصون.

ونابغیٌّ[1] كأنَّ الحشرَ آخرُهُ ... تُميتنا فيه ذِكْراكم وتُحْيينا
نَطْوِی دُجاه بجرحٍ من فراقكمُ ... يكاد فی غَلَسِ الأَسْحارِ يَطْوينا
إذا رَسَا النَّجْمُ لم تَرْقأْ محاجرُنا ... حتى يزول ولم تَهْدَأْ تَرَاقينا[2]
بِتْنا نُقَاسِی الدَّواهی من كواكبِهِ ... حتى قعدنا بها حَسْرَى تُقاسينا
نحن اليواقيتُ خاض النارَ جَوْهرنا ... ولم يَهُنْ بيَدِ التَّشْتيت غالينا
ولا يحول لنا صِبْغٌ ولا خُلُقٌ ... إذا تلون كالحِرباء شانينا
لم تَنْزِلِ الشمسُ ميزانًا ولا صَعِدَتْ ... فی ملكها الضَّخْم عَرْشاً مثل وادينا
أَرضُ الابوَّة والميلاد طيَّبها ... مَرُّ الصِّبا فی ذيولٍ من تصابينا

ألم تكن ربَّة الشعر محقة فی فرحها حين خلع شوقی عنه الحلة الرسمية ، وخرج من الحياة الضيقة التی كان يعيشها فی القصر ؟ وهل كان من الممكن أن نسمع منه هذا الصوت ونفسه هانئة مغتبطة ؟ لقد أخذ النبع يتفجر تفجراً طبيعيًّا على لسان شوقی ، ولم يعد مقصوراً على المديح وما يشبهه . ثاب إلى حوادثه ونفسه ، ولم تعد الحياة سارة بهيجة مثل هذه الكأس التی وصفها بقوله :

حفٌّ كأْسَها الحَبَبُ ... فهی فِضةٌ ذَهَبُ

بل لقد حفَّ الكأسَ دموعٌ غِزار وأنات طوال ، واستيقظت روح الشاعر بعد سبات عميق ، وأخذت تنظر فيما حولها من عِبر التاريخ الأندلسی وشموس الدول الغاربة هناك ، وامتد البصر فی أعماق تاريخ العرب ، فكتب شوقی ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » .

والتاريخ قطب دائر فی شعر شوقی منذ كتب همزيته التی قدمها إلى مؤتمر المستشرقين فی سنة ١٨٩٤ فليس هذا اللحن جديداً عنده ، إنما الجديد

---

(١) النابغی: الليل. (٢) ترقأ: تكف عن الدمع. التراقی: العظام مما يلی ثغرة النحر.

فيه أنه اختار هذه المرة الدول الإسلامية وعظماء العرب ليبكى أيامهم ، يدفعه إلى ذلك وقوفه على أطلال الأندلس الدارسة .

على كل حال أخذ شوقى يَقْرب إلى نفسه فى الأندلس بأكثر مما كان يقرب إليها فى مصر ، فقد تعوّد من قبل أن يعيش فى الخارج وأن لا يُعْنَى بنفسه ، فليس فى نفسه ما ينبغى أن يعنى به إلا بعض خطرات قليلة فى حياته ، أما بعد ذلك فهو لغيره ، يعيش كما يصرّفه أميره ، ولا يجد من ظروفه ما يدفعه إلى الإباحة بما فى أطواء نفسه . أما فى الأندلس فقد تخلص من العالم الخارجى ، وأخذ يحس نفسه المحزونة ويصدر عنها فى شعره .

وأشرفت قصة النفى على نهايتها ، وتلكأت السلطات المصرية فى استدعائه بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وكانت هذه فرصة ليجول فى إسبانيا وبين ديار العرب الدارسة هناك . وعفت عنه السلطات فسافر إلى «جنوا» بحراً ، ومنها ذهب إلى « البندقية » فركب أول باخرة تغادر أوربا إلى مصر . وخرجت القاهرة لاستقباله ، وبالغ أهلها فى الحفاوة به . وكان لذلك تأثير كبير فى نفسه .

٤

فى الفضاء الطليق

عاد شوقى إلى وطنه ، فوجد أرضه مخضبة بدماء الحركة الوطنية الذكية ، ووجد كل شىء فيه يتحول ويتغير ، ولا ندرى هل فكر فى العودة إلى القصر ؟ ولكن المؤكد أن أبواب القصر لم تفتح له . فظل بعيداً مع الشعب ، يعيش فى حياته الجديدة

فلتفرحى رَبّةَ الشعر ، ولتدقّى البشائر ، فإن طائرك لن يعود رهين محبسه القديم ، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه ، فقد أخذ يرفرف حرّاً طليقاً فى الفضاء ، وأخذت أجنحته تلمع فيها ألوان الطيف ، وهى ألوان لم تكن تستمد

من القصر وأميره ولا من حياته الأرستقراطية القديمة ، وإنما كانت تستمد من دماء الشعب التى سفحها راضياً فى الحركة الوطنية المباركة سنة ١٩١٩ ومن آماله وآلامه ، وأيضاً من آمال الشعوب العربية جميعاً وآلامها .

أصبح شوقى إلى حد ما ديمقراطيًّا يعيش مع شعبه والشعوب العربية ، وكان مظهر ذلك فى حياته أن أغلق داره أو كَرْمَته فى المطرية ، واتخذ له كرمة جديدة فى الجيزة . وفرّغ لنفسه وحياته الخاصة ، ونزهاته المختلفة فى النيل وفى الأهرام ، وفى إحدى نزهاته نظم قصيدته المشهورة :

أَبا الهَوْل طال عليك العُصُرْ وبُلِّغْتَ فى الأَرض أَقْصى العُمُرْ

وبنى فى الإسكندرية بيتاً سماه « دُرَّة الغوّاص » وكان كثير الرحلة إليها فى الصيف وفى الشتاء . وكان يرحل إلى باريس لرؤية ولديه على وحسين فى أثناء تعلمهما هناك ، كما كان يرحل إلى سوريا ولبنان .

وكانت شهرته قد طبَّقت الآفاق ، فأينما حلَّ أقيمت له الاستقبالات ، وكان بيته منتدى الأدباء والشعراء وكبار رجال عصره. وقد زاره فى عام ١٩٢٦ «طاغور» شاعر الهند الكبير ، وقلما يفد على مصر زعيم عربى إلا ويزور الكرمة ، وممن زاروها إسعاف النشاشيبى أديب فلسطين والسيد الثعالبى الزعيم التونسى .

واختير شوقى عضواً فى مجلس الشيوخ . وفى سنة ١٩٢٧ أعاد طبع ديوانه الشوقيات ، فأقيمت له بهذه المناسبة حفلة تكريم كبيرة ، بل حفلات ، اشتركت فيها الدول العربية جميعاً بمندوبين ، نشّروا رياحينهم ، بل اشتركوا جميعاً فى وضع تاج إمارة الشعر العربى ، على مفرقه. وممن ساهم فى هذه الحفلات محمد كرد على عن المجمع العلمى العربى بدمشق وشبلى ملاط عن لبنان وأمين الحسينى عن فلسطين وشكيب أرسلان وفندنبرج البلجيكى عن بلده ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقى :

أَمير القَوافى قد أَتيتُ مبايعاً وهٰذِى وفودُ الشرق قد بايعتْ معى

وعلى هذه الشاكلة حقق شوقى كل ما كان يطمح إليه من مجد أدبى . وفى أثناء ذلك كان يتصل بالشعب وحياته الجديدة بعد نهضته الوطنية كما كان يتصل بشعوب البلاد العربية ، فقد شارك السوريين فى ثوراتهم الوطنية المختلفة وسجل هذه الثورات شعراً رائعاً . ولم يترك فرصة للإشادة بزعيم عربى أو حركة عربية إلا انتهزها ونوه فيها بآمال العرب وظلم المستعمرين وما ينالونهم به من عذاب .

وبذلك أصبح أملَ الشباب فى مصر وسوريا وغيرهما ، وأصبح شعره يردَّد فى كل مكان ينطق أصحابه بالضاد ، وظل يتربع عرش إمارة الشعر العربى بقية حياته ، وحتى الآن لا يزال اسمه يدوِّى فى آذان العرب كأنه تراتيل السَّحَرِ .

ويُخَيَّل إلى الإنسان أنه لم تبق لشوقى أمنية تمناها إلا حققها له الدهر ، حتى المغنِّى الذى كان يريده لشعره نثرت مصر كنانتها بين يديه ، ليختار أروع صوت فيها ، يلحِّن له أغانيه ، فمنذ سنة ١٩٢٤ أصبح محمد عبد الوهاب يتبعه كظله فى كرمته بالجيزة ، وفى رحلاته : فى باريس ولبنان ودمشق .

وكانت حياته حينئذ نعيما ومتاعاً خالصاً . ويكفى أن نقرأ ما سطَّره كاتبه أحمد عبد الوهاب عن معيشته الحالمة منذ سنة ١٩٢٠ لنرى كيف كان يسير فى طرق مملوءة بالورود والرياحين ، وكيف كان يجلس فى أجواء معطرة ، وكيف كان يتناول الحياة كؤوساً صافية[١] . فهو يدور فى فلك من المرح والحياة البهيجة التى لا يطمع شاعر فى شىء وراءها ، إذ نراه يتنقل من مقهى إلى مقهى ومن مطعم إلى مطعم ومن دار خيَّالة إلى دار خيَّالة ، ومن سهرة إلى سهرة ، وكأن جوه كله جو طرب وغناء . وحدَّثنى بعض من كانوا يزورون أبناءه فى كرمة الجيزة أنه كان بها غرف استقبال مختلفة ، وكان لكل غرفة زوَّارها ، وكلهم تقدَّم له كئوس الخمر ، فهى كرمة حقيقية ، وكان عبد الوهاب

(١) انظر « اثنى عشر عاماً فى صحبة أمير الشعراء » ص ٨٩ وما بعدها .

لا يزال يغنّى فى إحدى الحجرات. فإذا قلنا إن شوقى اجتمعت له زينة الحياة الدنيا لم نكن مغالين، بل كنا محقين. وفى أثناء ذلك كان يختلط بالحياة المصرية العامة، فينزل من سيارته ويتجول فى الطرقات على غير هُدًى، ويختلط بمجاميع من الأصدقاء فى منزله وفى دور الصحف والنوادى، ويلزم الشعب فى مواسمه. ولم تكن حياته من حياة الشعب، ومع ذلك حاول جاهداً أن يشاركه فى مشاعره، وأن يحس معه بأفراحه وأتراحه.

ولعلنا لا نتجاوز الحق إذا قلنا إن حياة شوقى هذه الخاصة لم تكن ذات آثار بعيدة فى شعره فى أثناء هذه الدورة الأخيرة من حياته، فإن من خصائص شوقى الأساسية أنه لا يشعر بنفسه شعوراً كاملا فى فنه، وكأنه يحس دائماً أنه يعيش لغيره، وقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوى ومدائحه، وما زال حتّى حقق أمنيته، فعاش له حتّى فى غزله ووصفه للخمر، إذ نراه يضعهما فى مقدمات مدائحه، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً، فحتّى شعره الشخصى لم يكن يفكر فيه لنفسه، وإنما كان يفكر فيه لأميره. وفَصَلَ عن هذا الأمير وقصره، ومع ذلك لم يعد إلى نفسه.

فشوقى ليس من الشعراء الأثِرين الذين تنطبع فى شعرهم حياتهم الخاصة، وإنما هو من الشعراء الغيريين إن صح هذا التعبير، قد وهب فنه وشعره لا لنفسه وإنما لغيره. ولكن من يكون هذا الغير بعد الخديوى عباس لقد ظل بإسبانيا نحو خمس سنوات وهو فى تيه من الحيرة، لا يدرى بمن يربط شعره، ولذلك قلّ شعره هناك قلة شديدة، فلما رجع إلى مصر، ووجد الشعب المصرى قد نهض من كبوته، ونفض الغبار عن عينيه، وبدأ خطًّا مستقيماً لنهضة مباركة، أحسّ أنه وجد القطب الذى يربط به نفسه، فعاش فى هذه الحقبة يختلط به فى النوادى والأسواق، ويحاول أن يعبر عن حياته ومشاعره.

وإذن فمن الوجهة العامة احتفظ شوقى بعد رجوعه من المنفى بخاصته الفنية المميزة له، وهى أن يكون شاعر غيره، كان شاعر عباس، فأصبح شاعر الشعب المصرى، بل شاعر الشعوب العربية كلها، ينبض قلبه بأحلامها

وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورات . أما نفسه فإنه لم يفرغ لها قديماً ولا حديثاً ، إذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائماً أن يخضع لغيره فى صنع شعره . وإذا كان أميره القديم عباس قد انتهى وانتهت دولته فليتخذ له أميراً جديداً هو شعبه ، بل ليتخذ له أمراء جدداً مختلفين ، هم شعوب العالم العربى . وأمراؤه فى هذه المرة لا يملئون حجره ولا جيبه ذهباً ، فهم لا يملكون الذهب ، وإنما يقدمون له حبًّا وعطفاً وقلوباً أغلى من الذهب وأثمن . ولعل هذا ما جعل شعره يفيض بالعاطفة ، فهو يبادل هذه الشعوب شعورها نحوه ، ويعمد إلى قيثارته فيتغنَّى مجدها القديم ، ويصور آمالها فى حياة حرة كريمة .

وكل ذلك بعث فيه نزعة ديمقراطية ، ولا نشك فى أن أغانيه التى صدح بها عبد الوهاب جزء من هذه النزعة ، فهو فيها لا يغنِّى نفسه ، وإنما يغنى شعبه ، ولعله من أجل ذلك نزل عن أسلوبه العربى الفصيح ليغنى أميره المصرى الجديد ، إذ الشعب إنما يألف لغته العامية البسيطة السهلة ، وإذن فليهبط له حتى ينال كل ما يريد من استحسانه ، وحتى يقع من هواه الموقع الذى يصبو إليه . ونجح شوقى فجرت أغانيه لا على لسان عبد الوهاب وحده ، بل أيضاً على لسان كل مصرى ، فى القصر وفى الكوخ ، وشدا بها الرجال والنساء والأطفال .

ونظر شوقى فوجد وراء القمة التى انتهى إليها قمة لم يُعْنَ بالارتفاع إليها العناية التى تستحقها ، فحاول بكل قوته وكل ما تملك أجنحته من قدرة أن يبلغها ، ونفخت فى روحه ربَّةُ الشعر ، فإذا هو يبلغ القمة البعيدة ، ويظفر بحلمه الذهبى الذى فكر فيه فى أثناء شبابه ، حين ألف رواية «على بك الكبير» ، ثم تركها وكأنه أحس إخفاقاً . ولم يكن هذا الحلم سوى رواياته التمثيلية التى دوَّتْ فى سمع العالم العربى ، تلك الروايات التى أثبت فيها أن شعرنا لا يتخلف عن الشعر الغربى ، وأن شعراءه يستطيعون أن يجاروا شعراء التمثيل فى أوربا .

ونفس هذه الروايات التمثيلية ألفها شوقى لشعبه والشعوب العربية ، فمنها ما يستمد موضوعه من التاريخ المصرى والحياة المصرية ، ومنها ما يستمد موضوعه

من التاريخ العربى والحياة العربية . ولم يكن للأدباء والنقاد فى سنتيه الأخيرتين من حياته حديثٌ سواها ، فهى التى استولت على نشاطهم ومقالاتهم ، وهى التى نالت حين مُثِّلت نجاحاً منقطع النظير . وكان شوقى ينعم بذلك وبأنه حمل راية التجديد بين الشعراء ، فلم يعد شعره نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، بل أصبح شخوصاً تُرَى بالعين المجردة على خشبة المسرح .

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه فى هاتين السنتين الأخيرتين ، ويحدثنا كاتبه أنه كان يعكف معه على قراءة القرآن الكريم وكُتب الحديث النبوى ، وكان يُعْجب خاصةبالغزالى ومؤلفاته والجبرتى وتاريخه . ولابد أن نشير هنا إلى سماحة نفسه ، وبشر وجهه ، فقد كان ضحوك المحيّا ، خفيفَ الروح ، وكان يعجب بالدكتور محجوب ثابت ، وله معه فكاهات مبثوثة فى شوقياته .

وأخيراً حول الساعة الثانية فى ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٩٣٢ كفّ البلبل عن شدوه ، فقد سقطت قيثارة الشعر من يده ، ولَبَّتْ روحه نداء ربه . وارتفع النواح والنشيج فى مصر والأقطار العربية ، وخرجت الأمة المصرية الكريمة تشيّع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية . وانبرى الكتاب والشعراء فى مصر والشرق العربى يرثون الشاعر ويعزون الوطن فى هذا العَلم الذى طُوى إلى الأبد. وندبته الصحف العربية ندبًا حارًا. ومن أجمل ما قيل فى رثائه قصيدة بشارة الخورى، وهو يفتتحها بقوله:

قِفْ فى ربى الخُلْدِ واهْتِفْ باسم شاعِرِهِ ... فسِدْرَةُ المُنتَهى أدنى منابِرِهِ

وامسَح جَبِينك بالرُّكْنِ الذى انبلجَتْ ... أشعَّةُ الوَحْىِ شعرًا من منائِرِهِ

إلٰهةُ الشعر قامتْ عن ميامِنِه ... ورَبةُ النَّثْرِ قامتْ عن مياسرِهِ

والحورُ قصَّتْ شُذورا من غدائرِها ... وأرسلتْها بديلا من ستائرِهِ

ومن بديع ما نُظم فى رثائه قصيدة صديقه خليل مطران ، وقد صوَّر فيها تصويراً رائعاً لوعة مصر والعالم العربى فيه ، وتحدَّث عن نبوغه، فقال :

يجْلو نبوغُكَ كلَّ يومٍ آيَةً عــذراء من آياته الغرَّاء
كالشمس ما آبتْ أتتْ بمُجدَّدٍ متنوِّعٍ من زينةٍ وضِياء
هِبَةٌ بها ضَنَّ الزمان فلم تُتَحْ إلا لأفذاذٍ من النُّبَغَاء
يـأتون فى الفتراتِ بُوعِدَ بَينهما لِتَهيُّؤِ الأسباب فى الأثناء
كالأنبياء ومَن تـأثَّرَ إثْرهمْ من عِلْيَةِ العلماء والحكماء
مَنْ مُسْعِدى فى وَصْفِها أو مُصْعدى درجاتِ تلك العزَّة القَعْساء
ماذا دهانى اليوم حتى لا أرى إلا مكانَ تفجُّعى وبكائى

واستمرَّ يتحدث فى بيانه وبلاغته ، ومثّله فى صورة حيَّة ناطقة بالنيل ، فهو نيل مصر الثانى ، نهلت منه وستظل تنهل كلما تقدمت بها السنون ، وإنه لنيل حقًّا إذ فاض من الأعالى ، من بيئته الأرستقراطية ، واقتحم كل الحواجز التى اعترضته فى عمره الطويل ، وما زال حتى ارتمى بسيوله فى محيط الموت ، واستقرَّ بين أمواجه .

الفصل الثانى

الصناعة

١

مكونات الصناعة

جاء شوقى والشعر المصرى ينتقل عند محمود سامى البارودى من فلك الجمود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق ، فكان كالشجرة الطيبة تنبت فى الأرض الكريمة ، فتثبت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وأزهارها وثمارها . وكأن القدر ساق البارودى ليكون رائد الطريق لشوقى ، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفنى أن رأى مصباحه يضيء ، فسار على هَدْيه ، واحتذى على أمثلته ونماذجه .

وكان البارودى قد خلع عن شعره كل العقد التى كان يحجل فيها الشعراء من قبله أمثال الدرويش والخشاب ومن حوله أمثال الساعاتى وعلى الليثى ، ونفخ فيه روحاً جديدة من الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البديع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والفن .

وكلنا نعرف كيف أن البارودى رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة ، وكيف أخرجه من حيز المعانى المحفوظة التى تُرَصُّ رصاً إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية. فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة .

وتخرّج شوقى فى شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه فى صَبّ قوالبه ونحت تراكيبه ، وهى فى جملتها تتألف من الألفاظ الجزلة المتينة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

جديدة ، إذ أتقن الفرنسية ودرس القانون وسرّح الطرف فى مجالى الغرب ، ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بداية شعره إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صخور هذه الأهرام . وتصفح ديوانه « الشوقيات » فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهى بناء ضخم يشدُّ بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبوٌّ ولا شذوذ ، أحكمت ألفاظه ، أو أحكمت صخوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقى مضللا ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفنى الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن « سمفونية » خاصة بموسيقار شهير ، بأنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إننى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقى حتى أخال كأنى أستمع حقًّا إلى « سمفونية » فموسيقاه تتضخم فى أذنى وأشعر كأنها تتضاعف وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون فى إخراجها وفى إيقاع نغماتها . ولا أرتاب فى أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة حذق أو مهارة فحسب ، بل هى أبعد من ذلك غوراً ، هى نبوغ وإلهام ، وإحساس عبقرى بالبناء الصوتى للشعر .

وهذه الروعة فى الموسيقى تقترن بحلاوة وعذوبة لا تُعْرَفُ فى عصرنا لغير شوقى ، وربما كانت تلك آيته الكبرى فى صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه فى تقدير شعره لا تسمعه حتى تُرْهف له أذنك ، وحتى تشعر كأنما يُحْدث فيها ثقوباً ، هى ثقوب الصوت الصافى الذى تهدر به المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ، فيشبه زئير البحار حين تهيج ، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التى تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهى تجرى سابحة على صفحة النيل .

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقى يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو بعبارة أدق كل ممكناتها الموسيقية ، وكانت تُسْعفه فى ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى

ليحكى كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية[1]. وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة . وهى وحدها ليست كافية ، فلا بد من الذوق المرهف الدقيق ، ولا بد من الأذن ، ولا نقصد الأذن الخارجة ، وإنما نقصد أذن الشاعر الداخلة ، فللشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتى وحلاوتهم الموسيقية .

وقد امتلك شوقى خير أذن باطنة واعية فى شعرنا الحديث ، فأنت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى أى فن آخر ، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يبتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حيّر معاصريه من شعراء الشرق العربى ، وجعلهم يحنون رءوسهم أمام فنّه ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالا وإكباراً ، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلب ألبابهم بموسيقاه التى نفذت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحلّ طلاسم هذه الموسيقى الساحرة ، ولا يمكنه أن يفك ألغاز فتنتها ، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقار سواء فى طول الصوت وقصره أو فى غلظه ورقته أو فى ارتفاعه وانخفاضه أو فى مصدره والآلة التى تعزفه . وكل هذه إشارات وتلويحات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيّنة ، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقار الممتاز ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن توجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كذلك الشاعر مهما ثقّفته باللغة ومرّنته على فهم أسرارها لا تستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التى نجدها عند شوقى ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون ربّة الشعر قد ألقت فى سمعه نغماً حلواً ، وألهمته أن يغنيه ، وأن يوقّعه فى الألفاظ والكلمات التى يصدح بها ألحاناً خالصة .

---

(١) اثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ص ٨٦

وهذا الجانب فى صناعة شوقى هو الذى أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه فى سماء الشعر المصرى ، فقد كان يأسر به النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذى نعهده له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشدوهين ، وأن يقفوا فى صفه مدافعين . ولم يكن فى حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهى معجزة كان يخترق بها الصفوف ، وتعنو له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هباته الفنية فى صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة فى هذه الصناعة خيال متألق ، إذ كان شوقى واسع الخيال ، غنى التصوير . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تفد عليك من كل جانب ، وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرقك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن تفوته لفتة أو حركة لشىء أو لصورة إلا اختزنها فى ذاكرته ، ووعاها فى حافظته ، ليلقى بها عند الحاجة رسما أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صوره استمده من القديم ، ولكن هذا لا يغض منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنترة الذى يقول (هل غادر الشعراء من متردم). ومَثلُ شاعرنا فى هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نماها ، وأضاف إليها تحليقات فى سماواته . ونتعب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعه فى الصور القديمة ، فهى معروضة فى كل قصائده هذا العرض السخى بالتحوير والتعديل فى أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلا ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل فى هيئاتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال فى صوره عن أسلافه ، لأنه يصبح كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ، والفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضى والانفصال الحاد ، يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعنى الخروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فدائماً هناك

اتصال ، وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولا فى هذا الاتصال .

وما الصور القديمة فى حقيقتها إلا رواسب الشعر وملونات لوحاته ، ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا نقل طبق الأصل ، أوشوه فيها تشويها يؤذى أذواقنا . ولم يكن شوقى من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان دائماً يضيف طريقته فى تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه فى صوره وتحويراته فى رسومه ؛ فتبدو كأنما تغيرت وجوهها واختلفت هيئاتها .

وليس هذا الصنيع ما يعجبنا فى صور شوقى وعمل خياله فحسب ، فوراءه ما يملك علينا ألبابنا ، إذ كان يعرف كيف يجسم الصورة وكيف يركبها وكيف يحشد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هى تتحول إلى لوحة كبيرة ، كهذه اللوحات التى نراها فى معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفى إعجابنا بها ولا سرورنا فى أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقف فى خشوع أمام قصر «أنس الوجود» مصوراً بريشته ما بقى من أطلاله ورسومه :

أيهـا المُنْتحِى بأسوانَ دارًا ... كالثُّرَيَّا تريد أن تَنقَضَّا
اخْلَعِ النَّعلَ واخْفِضِ الطَّرْفَ واخْشَعْ ... لا تحاولْ من آية الدهرِ غَضَّا
قِفْ بتلك القصور فى اليمِّ غَرْقَى ... مُمْسِكاً بعضُها من الذُّعْرِ بَعْضا
كَعَذارى أخفَيْنَ فى الماءِ بَضًّا[1] ... سابحاتٍ به وأبدَيْنَ بضًّا
مُشْرِفاتٍ على الزوال وكانتْ ... مشرفاتٍ على الكواكب نَهْضَا
شابَ من حولِها الزمان وشابتْ ... وشبابُ الفنون ما زال غَضًّا[2]
رُبَّ نَقْشٍ كأنما نفَضَ الصَّا ... نعُ منه اليدين بالأمس نَفْضَا
ودِهانٍ كلامع الزيتِ مرَّتْ ... أعْصُرٌ بالسِّراج والزَّيْتُ وُضَّا[3]
وخطوطٍ كأنها هُدْبُ ريمٍ[4] ... حَسُنَتْ صَنعةً وطولاً وعَرْضَا

---

(١) بضا: جسدا رَخْصا ناعما. (٢) غضا: ناضرا.
(٣) وُضا بضم الواو: مشرق. (٤) الريم: الغزال.

وضحايا تكاد تمشى وتَرْعَى لو أصابتْ من قدرة الله نَبْضَا
ومحاريبَ كالبروج بَنَتْها عَزَماتٌ من عَزمةِ الجِنِّ أَمْضَى
ومقاصير أُبْدِلَتْ بفُتَاتِ الـ مسْكِ تُرْبًا وباليواقيت قَضًّا[1]
حَظُّها اليوم هَدَّةٌ وقديماً صُرِّفتْ فى الحظوظِ رَفْعًا وخَفْضَا
سَقَتِ العالمين بالسَّعْد والنَّحْـ سِ إلى أن تعاطتِ النَّحْس مَحْضَا
صَنْعَةٌ تُدْهِشُ العقولَ وفَنٌّ كان إتقانهُ على القوم فَرْضَا

وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأنى أشهد أنس الوجود وأطوف ببقاياه الغارقة فى النيل ، فلم يعد منه الا أثر محتضر يهدُّ فيه النيل والزمن . وهذه أبلغ صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لا للإتيان بألفاظ يحشدها ويرصها رصًّا وإنما لنقل الصورة الحسية التى يلم بها نقلا دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ، وفى أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قل يجدُّ ويتوقّر ، فلانقرؤه حتى نحس الذعر يدخل فى قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهبته .

ولا يزال هذا الخيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ، وتارة يحلق بعيداً ، لا فى المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل فى كل ما يعرض له شوقى بالوصف والتصوير ، وانظرْ إلى هذه الصورة التى رسمها للنخيل :

تُخَالُ إذا اتَّقدتْ فى الضُّحَى وجرَّ الأَصيلُ عليها اللَّهَبْ
وطاف عليها شعاعُ النهارِ من الصَّحْو أو من حواشى السُّحُبْ
وصيفةَ فرعونَ فى ساحةٍ من القصر واقفةً تَرْتَقِبْ
قد اعتصبَتْ بفصوصِ العَقيقِ مفصَّلةً بشُذُورِ الذهَبْ

(١) مقاصير جمع مقصورة، وهى الغرفة المزدانة. القض: الحصى.

وناطتْ قــلائدَ مَرجانهــا على الصَّدْر واتَّشَحَتْ بالقَصَب
وشدَّتْ على ساقهــا مِئْزرًا تعقَّد من رأسهــا للذنبْ

فإنك تراها صورة كاملة ، إذ رسمت وصيفة فرعون رسماً تامًّا ، مقروناً إلى هذه النخلة . وكان خيال شوقى على هذه الشاكلة الطائرة التى تضم شيئاً بعيداً إلى شىء بعيد ، وهو لذلك خيال متألق ففيه هبات السماء ، وإشعاعات الشعر التى ترفعنا من دنيانا الحسية إلى دنيا حالمة واهمة . وكان يعرف كيف يذيع ذلك حتّى فى داخل الحقائق نفسها من مثل قوله يخاطب شباب مصر وقد نهضوا بمشروع كبير :

لا يقيمنَّ على الضَّيمْ الأَسَدْ نزعَ الشِّبْلُ من الغاب الوتَدْ
كبُرَ الشِّبلُ وشَبَّتْ نابُــهُ وتغطَّى منكبــاه باللِّبَــدْ
اتركوه يمشِ فى آجــامهِ ودعــوه عن حِمى الغاب يَذُدْ
واعرضوا الدنيــا على أظفارِه وابعثــوه فى صَحاريها يَصِد

فإنك تراه لا يزال يضم الخطَّ إلى الخطِّ حتّى تتم له الصورة الكبيرة التى يريدها ، ولم تكن هناك صورة تستطيع أن تتأبّى على هذا الخيال الخالق الذى ترتسم فيه صور الأشياء تامة كاملة ، فلا نقرؤها حتّى نحس كأنها فعلا تحت أبصارنا ، وكأننا نراها رؤية المشاهد لا رؤية الغائب ، وهذا كله يُكْسَى بأردية الحلم وأكسية الوهم . وانظرْ إلى تصويره للأهرام ، وأن الأرض لا تستطيع أن تمتد يدها إليها ببلى ولا ما يشبه البلى ، فضلا عن أن تمحوها أو تزيلها :

الأَرضُ أضيَعُ حِيلةً فى نَزْعِهــا من حيلة المَصلوب فى المِسْمار

فهى قائمة عليها ، بل إن الأرض ذليلة عندها خاشعة الطرف ، فهى منكسة نكسة المصلوب فى المسمار . أليس ذلك خيالا بديعا ؟ ، وتكثر بدائع هذا الخيال عند شوقى من مثل قوله فى الأهرام أيضاً وما حولها من رمال :

كأنها ورمالا حولها التطمتْ سفينةٌ غرقتْ إلا أساطينـــا

فلم يبق من سفينة الفراعنة وتاريخ مصر القديم وأمجادها الماضية إلا هذه السوارى التى ثبتت على الزمن لا تريم . ولشوقى فى فرعونياته كثير من هذه الرُّؤَى الحالمة ، كقوله على لسان توت عنخ آمون وقد بُعث من قبره ، فشاهد إنجلترا تحتل داره وترقد فى حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على «الجازبند» خلف قبره ، وكأنهم لايعون :

فقال والحسرةُ ما أشدَّها ليت جدارَ القبرِ ماتَدَهْدَهَا[1]
وليتَ عينى لم تفارق رَقْدَها قُمْ نبِّنِى يا بِنتؤورُ مادَهَـــا
مصر فتاتى لم توقِّر جدَّها دقت وراء مضجعى جازْ بَندها[2]

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بنتؤور ، وحمل بنتؤور شكواهم إلى شوقى فوعاها وأداها فى هذا الحلم الصارخ .

وهذان الركنان من الخيال والموسيقى الواضحان فى صناعة شوقى كان يسندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتهما ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقى يكاد ينكر نفسه فى شعره ، فهوليس من الشعراء الذاتيين الذين نقرأ عندهم حدة العواطف . ولعل هذا ما جعل العقاد يقول : « فى شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فمنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

---

(١) تدهده : تقوض. (٢) جاز بندها : موسيقاها.

لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان . ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ،فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأناسيّ الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هنالك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء . وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس الخاصة ، إن أردنا أن نضيّق معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم »[١] .

وعباس العقاد محقٌّ حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره ، ولكن الحق يجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرّده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين ،وإنما هو شاعر غيْريٌّ ، ولست أدري لماذا نتحجّرُ على شوقي ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهبا اتخذه في فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لا ننصفه ، حقًّا لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجري في مراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانيًّا ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته وملامحه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعْنَ بشيء من ذلك .

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٥٦

ليكن شوقي شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتي ولا شخصي ، فإن ذلك لا يخرجه من عوالم الشعر الحالمة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجرّده من رسالة له في الحياة . ولقد اندفع في غيريته تلك يؤمن بمثالية خلقية عُني بالدعوة لها في شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعي أذاعه في قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له في الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هي نزعة فيه ، وعلى أساسها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنانيين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الخالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعرَ الذاتي أو الأناني ، وقد يؤثر آخرون الشاعر الغيريّ ، لأنه لا يخوض بهم في متاهات نفسية ، ولا يشرف بهم على الفورات المستورة في أعماقه ، وقد تكون فورات حسٍّ ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوقي إثارة للشعور ولا تعبيراً فردياً فحسب ، بل هو قبل كل شيء تعبير اجتماعي . وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدعم قصائده بمُثل في الأخلاق والاجتماع أو قل بِعُمد ، وكان بارعاً في وضع هذه العمد ، فالقصيدة تقسَّم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحِكم والنقد الاجتماعي .

على كل حال نحن نعترف بأن شوقي لم يُعْنَ في شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتّقد فيه ، أما بعد ذلك ففي شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخطُّ بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصبوباً من عاطفته كما ينصبُّ الماء من نَبْع رَقْراق ؟ إن شعره يتحول إلى مايشبه السَّرْد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقي شاعر غيريٌّ فليس معنى ذلك أننا نجرّده من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجرّدون الموسيقيين من

عواطفهم وشخصياتهم فى أثناء تأليفهم لقطعهم الموسيقية ، ما داموا لا يشعرون بهذه العواطف والشخصيات مباشرة .

وإن كل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أن عواطف شوقى العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا نزال نطّلع على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، على نحو ما نرى فى شعره الذى يصور فيه مشاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته فى (أمينة) وقد بلغت حولا :

أَمينتى فى عامها الأَ ... وَّل مثلُ المَلَكِ
كم خفق القلبُ لها ... عند البُكا والضحكِ
وكم رعَتْها العينُ فى الـ ... سُّكونِ والتحرُّك
فإن مَشَتْ فخاطرى ... يَسْبِقها كالمسكِ
أَلحَظها كأَنّها ... من بَصَرِى فى شرَكِ

وله مراث مختلفة فى أمه وجدته ، وفى أبيه ، وكلها تقطر حزناً وأسى ولهفة ولوعة كقوله فى أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدَّته الذكرى :

ما أَبى إلا أَخٌ فارقْتهُ ... وُدُّه الصدق ووُدُّ الناسِ مَيْنْ
طالما قمنا إلى مائدةٍ ... كانت الكِسرةُ فيها كسرتَيْنْ
وشربنا من إناءٍ واحدٍ ... وغسلنا بعد ذا فيه اليدينْ
وتمشينا يدى فى يدهِ ... من رآنا قال عنا أَخوينْ .

والشاعر الذى ينبض قلبه بمثل هذه المعانى والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هى عواطف سائلة وهى عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقى يمثل الشخص المترف الذى أُتْرف حسه وشعوره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة فى نفسه . وقد كانت له دعابات ونوادر مع الدكتور محجوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يُضْحك إخوانه ويضحك شوقى ، فيداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقى بنفسه غير تام فى شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعَدًّا ليتفوق لا فى الشعر الغنائى ، وإنما فى الشعر القصصى ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثى والشعر الغنائى الخالص إلى التاريخ ، حينئذ ينفسح الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيريته .

فشوقى إنما تلائمه الموضوعات الخارجية التى لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته فى تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء فى التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة فى أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسى ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميرى « قصيدته الحميرية فى ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسى فى قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية فى أرجوزته « رقم الحلل فى نَظْم الدول » ونَظَم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعر متون علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرد ورواية حوادث مسلسلة ، وكأننا نقرأ أثباتاً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشىء الوحيد عند شوقى الذى لم يُحَلِّق فيه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بناية هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره فى تاريخ مصر ترَ التاريخ يتحول إلى شعر

وفن . وقصيدته «كبار الحوادث فى وادى النيل» هى آية شعره الأولى المنزلة ، فقد صور فيها عصر بناة الأهرام وخلفائهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث المؤرخ الذى ينفعل مع التاريخ ، وقد ذهب يصرخ :

وَبنَينا فلَم نُخَلِّ لبانٍ وعلَونا فلم يَجُزْنا علاءُ
وملكنا فالمالكون عبيدٌ والبَرايا بأسرهم أسَراءُ

وتعرّض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد الفراعنة بشعبهم فى بناء الأهرام ، ودحَض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ، فتأسف وتحسر قائلا :

لبثَتْ مصرُ فى الظلام إلى أن قيل مات الصباح والأضواءُ
لم يكن ذاك منعمًى ،كلُّ عَيْنٍ حجبَ الليلُ ضوءها عمياءُ

ولم تلبث أضواء الفجر أن انتشرت ، فظهر رمسيس ، ثم دخلت مصر فى الظلام ثانية لعهد الفرس وقمبيز ، واستنقذها الإسكندر واختطّ الإسكندرية ، وكانت دولةُ البطالسة ثم احتلال الرومان . وكل ذلك يجسّمه شوقى وكأنه مثّال ، فالتاريخ يعاد خلقه ، يعيده خيال موسيقار مبدع وهو لا ينسى دخول موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ، وينطلق فى مصر الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العثمانيين وحملة نابليون ، ويقول :

علمتْ كلُّ دولةٍ قد تولَّتْ أننـــا سُمُّها وأنّا الوباءُ

ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافقته على مشروع ديلسبس فى حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، ويقول :

جمَع الزاخرين كَرْهاً فلاكا نا ولا كان ذلك الإلتقاءُ
أحمرٌ عند أبيضٍ للبَرايا حِصَّةُ القُطْر منهما سوداءُ

وهذه الملحمة التى كتبها شوقى والتى تعد أمَّ ديوانه لَتُعلى اسمه فى سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقى على هذه اليتيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة فى « النيل » طبّقت شهرتها الخافقين ، وتغنّيها فى عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشدو بها الشيوخ والأطفال فى مصر ، وهو يستهلها على هذا النمط الرفيع :

من أىِّ عَهْدٍ فى القُرَى تتدفَّقُ وبأىِّ كفٍّ فى المدائنِ تُغْــدِقُ

ومن السماء نزلتَ أم فُجِّرْتَ من عُلْيَا الجِنان جداولا تترقرقُ

ويزاوج مزاوجة رائعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناءه الفخم الذى يشبه أروع الشبه « سيمفونيات » بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام ، أصلها ثابت فى الأرض ، وفرعها سامق فى السماء .. ويشدو بمواكب نصرهم ، وكيف كانت تأتى جيوشهم بملوك الأرض مقرّنين مصفّدين . ويتحدث حديثاً معجباً عن عروس النيل وعبادة آبيس وحَجِّ المصريين القدماء إلى آلهتهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام فى الوادى ، فكل ذلك يرسمه فى لوحته الكبيرة ، حتى يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا ريب فى أن هذه القصيدة أمُّ ديوانه الثانية ، وإنى أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصرى أن يكتبها ويعلقها فى غرفة استقباله وفى ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأنى به مزمار ، كمزمار داود ، أرسلته ربّة الشعر ليجسم للمصريين تاريخهم ، بل ليحفره ويصوغه تماثيل . واقرأ قصائده فى « توت عنخ آمون » وفرعونياته جميعاً ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبّح بتاريخ مصر وما لها من آثار وأمجاد كبار . وليست قصيدة أبى الهول إلا تعويذة ينبغى أن يضمها كل مصرى إلى صدره ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التى مرت تحت عينى أبى الهول من فرعون فى عزّه وجليل الأثر ، إلى قمبيز فى خيله ، وسنابكها ترمى بالشرر ، ومن الإسكندر فى الشباب النضر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر . ويقف عند الدين القديم ، دين إيزيس وآبيس ، والدين السماوى : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول فى السير ، ويقول إن تباشير الانبعاث أقبلت وأقبل معها الصبح المنتظر ، ويتمثَّل صدر أبى الهول ينْشَقُّ عن فتى وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أننا عرفنا الآن صوت شوقى وصناعته ، وهى ليست صناعة عادية ، بل هى صناعة ملء السمع والبصر ، يندمج فيها البناء الضخم بالخيال الخالق والموسيقى الحلوة بالعاطفة العامة ، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة . ومن أجل ذلك كان يُحلِّق لا فى تاريخ قومه فحسب ، بل فى تاريخ غيرهم أيضاً كقصيدتيه : « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوقى فى هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ، وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعلَّق نفسه بالقصر وعاش لصاحبه ، ولم يعش لنفسه ، وتحول فى أثناء ذلك يعيش لمجتمعه ، وكأنه يفرُّ أو يتخلص من شخصيته . وللشاعر الحقُّ فى هذا التخلص مادام هو الذى يسعى إليه ، ولن يضيره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا لا يهمنا أن يعيش الشاعر لأحاسيسه الفردية ، بل قد تكون معيشته لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها وهمومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن فى تاريخيات شوقى وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربى فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبَّر عن ذلك تعبيراً حيًّا ، وكأنه ينفخ فى بوق كبير ، يُفْزِع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً من ذاتيته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القمم الوطنية والتاريخية التى حلق فيها خياله ، وصدحت أنغامه ، وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربى من أركان السماء .

٢

بين البديهة والتنقيح

يُجمع كل من عرفوا شوقى على أنه كان صاحب بديهة خارقة فى عمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتيه المعانى سيولا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، إذ كان دائماً حاضر الذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وخَلْقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام فى عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تُذَاع بين الجمهور بقصيدة شوقى ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهزُّ أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعَصْر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه فى ذاكرته ، فبين سيكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الظرف الموافق لهيكل الفكرة » [١].

وعاب عليه النقاد هذا الشعر الذى كان يذيعه سريعاً فى المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبِّر فى شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقى إنما كان يريد أن يتَمَلَّق بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وسنتحدث عن ذلك فى موضع آخر ، إنما الذى يهمنا الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه فى صناعته وإلى أى حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع الفَيْض ، فالخواطر ، بمجرد أن يُعْنَى بحادث أو موضوع ، تتزاحم على عقله كأنها البرق الخاطف . . ويؤكد هذه البديهة الثَّرَّة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم فى المركبة

---

(١) ذكرى الشاعرين ص ٢٧٠ .

وفى السكة الحديدية وفى المجتمع الرسمى ، وحين يشاء وحيث يشاء . ولا يعرف جليسه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادئ بَدْءٍ غمغمة تشبه النغم الصادر من غَوْر بعيد ، ثم رأى ناظريه وقد برقا ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بَصُرَ به وقد رفع يده إلى جَبينه ، وأمرَّها عليه إمراراً خفيفاً هنيهة بعد هنيهة ، فإذا قوطع فى خلال النظم انتقل إلى أى حديث يباحَث فيه ، حاضر الذهن صافيه ، جميل البادرة ، كعادته فى الحديث. ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طوال عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهراً ما تمَّ منه ، حافظاً لبقية المعنى الذى يضمره ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسيها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها فى جلسة واحدة ».[1] ومن الأدلة على سرعة بديهته وأنه لم يكن يعانى كثيراً فى شعره ما ذكره «محمد كرد على» من أنه صنع قصيدة يلقيها ليلة تكريمه فى المجمع العلمى العربى بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نَظْم أخرى أتى فيها بالمعجب المحيِّر ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونيته :

قُم ناجِ جِلِّقَ[2] وانْشُدْ رَسْمَ من بانوا　　　مَشَتْ على الرَّسْمِ أَحداثٌ وأزمانُ

وهى إحدى تحفه النادرة .

وبيِّنٌ مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأبىَّ عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجالة فكره ، فهو مُعَدٌّ دائماً لتهبط عليه رَبَّةُ الشعر بوحيها وإلهامها . ويشير كاتبه إلى أنه كان يختار الهزيع الثانى من الليل بعد قضاء سهراته فى المطاعم والنوادى ، وقد يظل ينظم حتى منتصف الساعة الرابعة من الصباح[3] ، وكأنه يسوِّى ليلا ما صادته شباك ذاكرته نهاراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى فى رائعة النهار ، يقول كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام (سنة ١٩٢٢) جاء من منزله فى المطرية ، فوجدنى بالمكتب فى الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملى علىَّ ثمانية وعشرين

---

(١) مختارات المنفلوطى ص٦٨. (٢) جلّق : دمشق. (٣) اثنى عشر عامًا ص٩٣.

بيتاً من قصيدته التي مطلعها (قفي يا أخت يوشع خبّرينا) ثم قال لي : لا تبعد عني ، حتى إذا جاءني شيء أمليته عليك ، وخرج يمشي حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيملي عليّ خمسة أو ستة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل المكتب ، وجلس على مقعد ، وأخذ يمرّ براحته اليسرى على رأسه ، ففهمت أنه ينظم في سره ، لأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك في أثناء النظم ، ثم قال : اكتب ، فكتبت ، وكتبت ، ونظرنا الساعة ، فإذا هي الواحدة بعد الظهر ، فقال : كفى ، اعطني ما كتبت لأني على موعد في هذه الساعة مع (داود بركات) فقدمتها له ، بعد أن عددت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لي صديق له : لقد لازمته في ليلة في مطعم « دي لابرومينات » على كوبري قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل في قصيدة النيل ، وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيل ، ويسير في الجزيرة بضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التي كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثني عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة في ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ، ولم يتمكن منه إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طُلب إليه عملها ولم يتذكرها إلا قبل ميعادها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول ثلاث بيضات ، يشربها نيئة ، ثم يبدأ في النظم ، فلا تمضي ساعة ، حتى تكون القصيدة في يد طالبها »[1].

وهذه كلها أخبار وروايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصي على شوقي ، وأنه كان يسرع في عمل القصيدة وإنجازها ، فالقيثارة موجودة ، وهي معدّة لكي يوقّع عليها ما يريد من ألحان وأنغام. والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة (قفي يا أخت يوشع خبرينا) في جزء من النهار وقصيدة النيل في قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوقي وُلد للشعر وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والنبع متفجر دائماً ، تتطاير منه أبيات الشعر ، بل تقام حوله قصائده الباذخة .

---

(١) اثني عشر عاماً ص ١٩ .

وكان يحتفظ بما تلهمه به رَبّةُ شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حَدٍّ ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمتها ، وكأنها خزانة جوهرى يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويغلقها بمفتاحه ، ليعود ، فيجدها كما هى سليمة لم تمسسها يد . ويحدثنا « حسين شوقى » أنه كان كثيراً ما يعمد إلى أى ورقة بيضاء تصادفه حتى لو كانت غلاف كتاب ، فيسجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أنى قرأت لمغنيه محمد عبد الوهاب فى إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعتزم تأليف أغنية له يقوم فيمشى ذهاباً وجيئة ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيئاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلا ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التَّبْغ من جيبه ، ويكتب على غطائه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح فى ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضى فى ذلك ساعات ، وقد يروح فى إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجِّل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغطية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكدُّ نفسه ولا يجهدها فى صناعة الشعر ، فالشعر يجرى على لسانه تامًّا كاملا وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئُ المسوَّدة (رقم ١) لإحدى قصائده الطويلة ، وهى تضم ثمانية عشر بيتاً من قصيدته فى انتصارات مصطفى كمال (الله أكبر كم فى الفتح من عجب) وكل الأبيات التى رجع يُصلح فيها أربعة . وواضح أنه فى البيت الأول منها ، وهو :

وازَّينَتْ أُمهات الشرق رافلةً مَشْيَ العرائس فى الموشيَّة القُشُب

قد غيَّر كلمة « مواكب الفتح » بكلمة « مشى العرائس » ولا ريب فى أن هذا التغيير يدل على رغبته فى استكمال الصورة التى يأتى بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو فى ذلك يجرى مع الذوق العربى الذى يميل

الله أكبر كم في الفتح من عجب   يا خالد الترك جدد خالد العرب

لا يثنك بعيد من مطامعها   تحت البيت في الاستار والحجب

دمشق الدار أهلي [illegible]

وزينت أرباب المشرق [illegible] رائدة   باب الرسول فحيت أكرم العتب

حتى العروش [illegible] في الموشية القشب

أن العراق بشير الهند واختلفت

نجائب البرق من نجد الى حلب

مترنة

من كل [illegible] ترمي بمحتفل   الى مكانك او ترمي بمنتصب

تترى [illegible] البشائر هل تبا   كالرعد في يوم صوب كان عن كثب

[illegible] علمت وعلم القوم ينفعهم   ان الكتائب قبل الصحف والكتب

ما كان في قلم أو منبر خطب   من حجة السيف او من حجة القضب

لم يبن الملك مثل الخيل واجفة   ولم يشيده مثل الجحفل اللجب

والحق في أمم القوم مستند   [illegible] في القضب

ماذا أقول وما عندي لراوية   بمصر الآن أو بالشام مرتقب

هيهات عندك الكبرى وما فعلت   تعاظمت عن الوصاف والخطب

الوصاف

من قلب جيش ومن انقاض مملكة   ومن بقية مال جئت بالعجب

أخرجت [illegible]   شعبا وراء العوالي غير منشعب

لاناشئ من خراب [illegible]

فوضى ومن عدم

هذي المناقب اجنادين تعرفها

وذا قتال الحواريين في الارض والقادسية ذات الدمشق والحسب

فيم القتال بلا شرع ولا ادب

ان الشارع حقيقة الرجال فخذ

من شئت من حلية التاريخ فانتخب

« المسودة رقم ١ »

إلى مراعاة النظير والشبيه، حتى تتم الصورة، ومن أجل ذلك غيَّر أيضًا كلمة «وابتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة. على أنه ما زال يفكر فى البيت حتى انتهى به فى نسخة الديوان المنشور على هذا النحو:

وازَّينت أمهاتُ الشرق واستبقتْ ... مهارجُ الفتح فى المَوْشِيَّة القُشُبِ[1]

ونراه فى البيت الثانى :

من كل مفتونةٍ ترمى بمُكْتَحِلٍ ... إلى مكانك أو تُومى بمُخْتَضِبِ

قد انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة ،وكانت أولا « نائية » ثم جعلها « قاصية » ولم يَرْضها فجعلها « مجلوة » ثم جعلها « مفتونة ». وكل ذلك دليل من جهة على دقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهى تتعاقب على سُلَّم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذى تحوله شوقى ، فرابعتها أجودها وتليها ثالثتها ، ثم ثانيتها ، ترتيباً نازلا . ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات المتلاحقة أن شوقى كان يسرع فى كتابة ما يفد على خاطره ، وبذلك تقدمت الشهادات التى أثبتناها . على أنه عاد فى نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر هكذا « من كل ضاحيةٍ ترمى بمكتحل » . ونرى فى البيت الثالث :

حيالَ هِمَّتك الكبرى وما فعلت ... تصاغرتْ همم الأشعاروالخطب

كلمة الأشعار مبدلة من كلمة « الأقوال » وبدون شك أصاب شوقى المفصل فى هذا التغيير ، لأن الذى يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال . وقد حذف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أبياتاً أخرى ، وقدم وأخر فى الأبيات التى أثبتها فى هذه المسودة . أما البيت الرابع الذى أصلحه فيها وهو :

أخرجتَ للناس من فوضى ومن عَدمٍ ... شعباً وراء العوالى غير مُنْشَعِبِ

فقد كان الشطر الأول فيه (أخرجت من رمق الإسلام . . .) ثم جعله (أخرجت للناس من عُزْل مفرقة) ثم حوَّله إلى (أخرجت للناس من فوضى

---

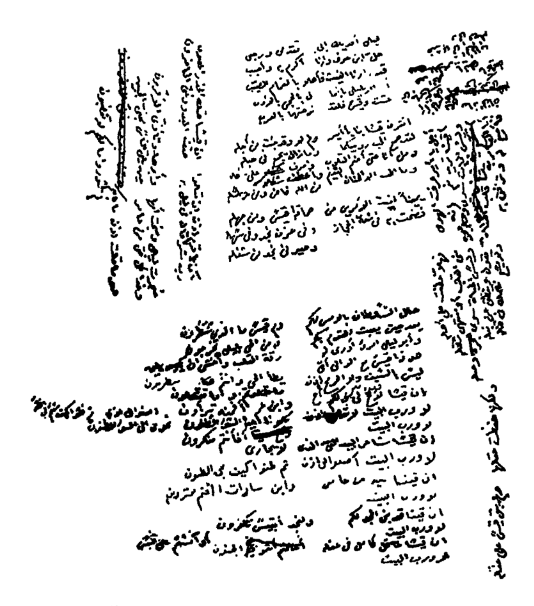
(١) مهارج: جمع مهرجان. الموشية: الحلل المزدانة. القشب: الجديدة.

ومن عدم) . ثم انتهى به فى الديوان المنشور إلى « أخرجت للناس من ذل ومن فشل » . ولعل فى ذلك جميعه ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة فى بناء الألفاظ وصياغاتها .

ويرى القارئ المسودتين (رقم ٢ ، ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف فى الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوقى يفكر فى شعره المسرحى وينظمه بنفس الصورة المعروفة فى الشعر الغنائى ، فهو يتألف فى شكل قطع لا فى شكل حوار ، ثم توزّع القطع بين المتحاورين ، ويُزاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لنفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مناظر ، منظر قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً لليلى من أبيها. ثم منظر القبيلة ورجالها وعلى رأسهم أبو ليلى (المهدى) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يتمنى لو تزوجها. ويلتقى بهم أو يفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولا عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله بليلى ، وكيف فضَح القبيلة وهتك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس ، حتى يخيب رجاؤه ، وتخلص له ليلى . ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء فى قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدى وليلى ليرى رأيها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنن العرب فى حرمان من يشبّب بفتاة منهم من زواجها والاقتران بها .

وكل مَن يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر فى هاتين المسودتين ، يفاجأ بأن القطعتين المكتوبتين بالمسودة (رقم ٢) فى أعلى الصفحة من المنظر الثالث فى الفصل ، بينما يليهما قطعة من المنظر الثانى حين كان منازل يخطب فى القبيلة ضد غريمه . وفى الهوامش على اليمين شعر يتبع القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمنا الشعر الثانى وإنما يهمنا الشعر الأول ، فلو أن شوقى



« المسودة رقم ٢ »

« المسودة رقم ٣ »

كتبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه فى الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يزيد ويضيف فى القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار فى الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولا ثم يدخل عليها الحوار أو قُل يدخل عليها الفكرة المسرحية .

والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثانى وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بينه وبين بشر صاحب قيس، غير أننا نفاجأ بفقدان الأبيات الأربعة الأولى فى المسودة ، فقد انصرف عنها شوقى إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِف مُنازِ اسمعْ ، سمعتَ الرعد من — جـانبىْ صاعقةٍ فيها المَنُونْ
أخطيبٌ أنت أم خطبٌ وإن — لم تَهُنْ والخطبُ أحياناً يهونْ

ونقرأ بعد ذلك فى المسودة بيتين وردا فى المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

فَطَوى البِلَى شبحَ الرِّجا — ل ومـا طوى صفحاتها

وكأنه بيت طرأ على ذهن شوقى ، فسجله ، وإن لم يكن متصلا بالمنظر الذى هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الأبيات قبل أن يحضر لها الحوار والموضوع ! وتعقب ذلك قطعة كبيرة موجودة فى المنظر بكمالها . وتنتهى المسودة بقطعة من الرجز ، وهى فى المنظر تأتى قبل القطعة السابقة لها ، وعلى الهامش بيتان لم يردا فى المنظر .

وأظن فى ذلك ما يتيح لنا عن بينة أن نحكم على شوقى فى صناعته لمسرحياته بأنه كان يصنعها قِطعاً ، وكان طبعاً يفكر فى أنها حوار ، ولكن هذا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولا فى القطعة المنظومة ، ثم يجريها على ألسنة المتحاورين . ولا شك فى أن هذا أضعف بناءه المسرحى، لأنه عُنى بالشعر أكثر مما عنى بالحوار والمسرح، فاختلّ التوازن فى أحوال كثيرة .

ودعاه هذا الموقف أن يكون تنقيحه فى مسودات المسرحيات أكثر جداً من تنقيحه فى مسودات القصائد ، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر ، أما فى المسرح أو فى المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين

وضرورات الحوار فى المنظر الخاص ، ولذلك كان يحذف قطعاً برمتها ، أو يعدلها كما رأينا فى المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التى عرفناها له فى نظم شعره الغنائى ، وكانت هذه السرعة تجور عليه ، سواء فى خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيها ، أو فى كثرة شَطْبه وتنقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة فى المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل فى الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الحبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، ويخط شطراً ناقصاً فيما كتبه بالقلم الأحمر ، إذ يكتب (ثم ظنوا كيف بى الظنون) وإنما هو (ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون) . وفى المسودة الثالثة فى أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهى من وزن المتقارب ، نجده يضع فى أول بيت لفظة « قد » ، وهى لا تتفق مع المتقارب إلا إنْ حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل فى وضوح على سرعة شوقى فى نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديهته كانت مطواعة سيالة ، وكأن خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة (رقم ٢) وردّدْنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضمَّ القلوبَ وأصرف شكلا على شكلهِ

فيجعل بدلا من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلى :

فُضِحْتُ به فى شعاب الحجازِ وفى حزْن نجد وفى سهلهِ

هذا الشطر (وصير فى نجد من شُغله) ولم يضرب على الشطر الثانى المقابل له فى البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونمضى إلى القطعة الثانية ، فنجده قد كتب هذا البيت :

هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى   يطأُ الحىَّ وأنتم تنظرون

وكلمة « تنظرون » كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة « وأنتم » وبينهما (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة « صابرون » ولم تعجبه ، فوقف قلمه ، ومضى فنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب عليه ، ثم رابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب ، فرجع إلى (صا) فى البيت وضرب عليها وكتب « تنظرون » . ومضى يقول على لسان منازل :

إن قيساً لأخٌ لى ولكم   وابنُ عمٍّ أفمنه تبرءون

ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو للحى أخ) فاستقام الشطر ، واستقامت صياغة شوقى القوية التى تشبه العمد والأساطين ، ونمضى إلى آخر القطعة فنجد هذا البيت :

إن قيساً كاملٌ فى عقلهِ   أعلمتمْ أنتمُ فيه الجنون

ولا يعجب شوقى الشطر الثانى فيصلحه هكذا (أو آنستم على قيس الجنون) وبذلك اندمجت صياغة الشطرين وتداخل البناءان وتراصّا وتناسقا تناسقاً محكماً . وفى الهامش كتب هذا البيت على لسان ليلى :

وليس المماتُ سوى وصلهِ   وليس الحياةُ سوى هجرهِ

ثم غيّر طرفى الشطرين بالتبادل فنقل كلمة « هجره » مكان « وصله » ولم يُرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من قطعة لامية لا رائية ، فلسرعته وضع كلمة « هجره » مكان كلمة « وصله » ثم أصلح خطأه . وكتب هذا الشطر (أتسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه وكتب على لسان المهدى أبى ليلى :

أأظلمُ ليلى ؟ معــاذَ الحنانِ   أنا الشيخ يحنو على طفلهِ

ولم يعجبه الشطر الثانى فضرب عليه وكتب مكانه (متى جار شيخ على

طفله) . وقال أيضاً مستمراً على لسان المهدى يخاطب فتاته :

للكِ الأمر يا ليلَ ما تحكمين   خُذى فى الخطاب وفى فصلهِ

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله (هو الحكم يا ليل ما تحكمين) . وكل هذه التصحيحات والتنقيحات تدل فى وضوح على سرعة شوقى فى نظم شعره ، وأنه كان لا يملُّ التبديل والتعديل فى شطوره وأبياته ، حتى يُحكم أساليبه إحكاماً دقيقاً .

وفى المسوَّدة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتنقيحات ، وهى تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قدمنا حذفها من الفصل ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ فى البيت التالى لها :

منازلُ اخدعْ وغُشَّ غيرى   قد جاز إلا علىَّ كِذْبُكْ

أن كلمة « وغش غيرى » جاءت أعلى السطر ، وكأن شوقى لم ينظمها مباشرة مع أول الشطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى الشطر الثانى ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذى تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر فى المسودة . ونمضى فنجده يكتب هذا الشطر (أراك انخدعت به يا فتى) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد فى منازل بعد خطبته ضد قيس :

فلم يَبْغِ إلا خداعَ الجموع   يثير الظنونَ ويُلقى الرِّيَبْ

ويعود شوقى إلى الشطر الذى كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة « أراك » فيه ويكتب (رويدك لا تنخدع بالخطيب) ويترك بقية الشطر فى المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثانى المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملىء بشطر البيت التالى فيكتبه على الهامش فى اليسار ، ويبدأه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويجعله (ولا تأخذ الأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتى الشطر الأول ، وهما : (أراك انخدعت به يا فتى) و (رويدك لا تنخدع

بالخطيب) حتّى إذا نشر المسرحية انتهت صيغة البيت على هذا النحو :

رُوَيْدَك لا تَنْخَدِعْ يا فَتَى ولا تأخذ الأَمرَ دون السَّبَبْ

ونظر فى البيت التالى فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها (وجَلْب الظنون وخلق الرِّيبْ) . ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت يدافع عن منازل :

أليس المحامىَ عن سُنَّةٍ معظَّمة من قديم الحِقَبْ

ويضع فوق كلمة « معظمة » كلمة « لآبائنا » ولا يضرب عليها ، دلالة على أنه لم يختر إحداهما وأنه تردد أيّهما يضرب عليها ، وقد غيَّر الشطر الأول حين نشر المسرحية ، فجعله (منازل دافع عن سُنَّة) . وكتب هذا البيت بعد تصحيحات مختلفة :

وأنت كذاك فتًى ساذج تروح به وتجىء الخطبْ

وفوق الشطر الثانى كلمة « تصدق » ثم بياض ثم القافية « خطب » . وكأن شوقى كان يكتب القافية أحياناً قبل أن يفكر فى الشطر أو فى البيت ، وقد لاموا قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن يصنع هذا كثيراً ، ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلى ، نعم إذن قد تجنَّى إذن قد كذبْ

والشطر الثانى إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انتهائه إلى صيغته كان قد كتب فى آخره « ذو أرب » وفى أوله « إذن » ولم يستقم له الشطر ، فغيَّره وجعله (إذن قد تجنَّى إذن قد كذب) . والشطر الأول انتهى فى المسرحية حين نشرت هكذا (إذن كان يخطب ليلى ، نعم) . ونستمر فنجد هذا البيت :

سَلُوهُ أَلم يك يَغْشَى النَّدِىَّ ويطلب ليلى أشد الطلب

وكان حاول أن يغيِّر كلمة « أشد » بكلمة « أذل » ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

مَنازلُ قل لهمُ كم ضرعْتَ   لليلى وكم أعرضتْ لم تُجبْ

والشطر الأول كان فى الأصل (منازل بالله قل كم ضرعت) وفكر أن يغير كلمة « كم » بكلمة « هل » . ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق . وكل ذلك ليدعم أبنية شعره ويقيمها كالأطواد الثابتة .

وأكبر الظن أنه قد اتضح الآن إلى أى حد كان شوقى يُصْلح فى شعره وينقِّح فى قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فنى . وواضح أن التصليح والتنقيح زاد وتضخم فى المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

٣

تيار قديم

كل من يقرأ شوقى يحس الصلة القوية بينه وبين البارودى ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبى فراس وأبى العلاء وأبى العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبى وشعره . ولم يذكر أبا نواس وأبا تمام والبحترى وابن الرومى ، وأثرهم جميعاً فى شعره قوى واضح ، وقد سمى داره فى المطرية بكرمة ابن هانئ تشبهاً بأبى نواس ، وما قصيدته (حَفَّ كأسَها الحَبَبُ) إلا نفثة من نفثاته فيه . وفى شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبا تمام . أما البحترى فكان يعشق موسيقاه واتخذه فى كثير من شعره « إبرة البوصلة » التى توجِّهه يميناً وشمالا ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الخديوى[1] ،وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك فى مقدمته لقصيدته السينية التى وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

« وكان البحترى ، رحمه الله، رفيقى فى هذا الترحال ، وسميرى فى الرّحال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حلّى الأثر ، وحيًّا الحجر ، ونشر الخبر ، وحشر العبرَ ، ومن قام فى مأتم على الدول الكُبرَ ، والملوك البهاليل الغُرَر . وتكفّل لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينيته المشهورة فى وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى فى رَصّه ورصفه ، وهى تريك حُسْنَ قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار فى بيوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هى التى يقول فى مطلعها :

صُنْتُ نفسى عما يدنِّسُ نفسى وترَفَّعْتُ عن نَدَى كلِّ جِبْسِ

والتى اتفقوا على أن البديع الفَرْدَ من أبياتها قوله :

والمنــايا مــواثلٌ وأنوشِرْ وانَ يُزْجى الجيوش تحت الدِّرَفْسِ[2]

فكنتُ كلما وقفت بحجر ، أو أطفْتُ بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وعظ البحترىَّ إيوانُ كسرى وشفتْنى القصورُ من عبد شَمْسِ

ثم جعلتُ أروض القول على هذا الروىّ ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريِّضة » .

وهذه الإشادة ببلاغة البحترى ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحترى يقع من شعر شوقى لا فى هذه السينية وحدها بل فى قصائده كلها موقع مفاتيح « البيان » ممن يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية فى أزهى عصورها أى العصر العباسى ، فبديهى أن يعكف عليه موسيقارنا الجديد ،

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص١٤٠. (٢) يزجى : يدفع. الدرفس: الراية الكبيرة.

وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نغماته وألحانه وأنصاف نغمات وألحانه، وطريقته فى الخفة بالصوت والشدة والارتفاع به والانخفاض والتحليل فيه والتركيب، حتى تستوى له موسيقاه بألفاظها وحركاتها ورنينها وتموجاتها .

وكان شوقى موكلا بشعراء العربية الممتازين فى موسيقاهم جميعاً ، فهو يتعقبهم ، يريد أن يشبع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام ، فيوماً مع البحترى ، ويوماً مع ابن الرومى ويوماً مع مهيار أو الشريف الرضى . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة فى العربية إلا وشدّ رحاله ليستمع إليها . ولا يكتفى بذلك غالباً ، بل ما يزال يشحذ خياله وقيثارته ليعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة . ومن أجل ذلك كثرت المعارضات فى شوقياته ، فتارة يعارض ابن زيدن فى نونيته ، وتارة يعارض البوصيرى فى بردته ، وتارة يعارض الحصْرى فى داليته . ويقف كثير من المعاصرين عند هذه المعارضات ، ويحاولون أن يتبينوا سرقات شوقى ، وما أخذ لفظه من أبيات الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفى رأينا أن هذه أحكام جزئية لا تُغْنى النقد ولا الذوق شيئاً ، فهم يحكمون فى غير حكومة ، ويخاصمون فى غير خصومة ، فقد سلّم لهم الشاعر سلاحه ، واعترف أنه يعارض ، وأنه ينقل ويقلد ، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته ، وعند المقاطع الجديدة التى يدخلها فى معارضاته ، حتى يسبق ويجلّى على أقرانه . وإن من يقرن نونية ابن زيدون فى ولادة إلى نونية شوقى :

يا نائحَ الطَّلْحِ أشباهٌ عوادينا نَشْجَى لواديك أم نَأْسَى لوادينا

يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدون كلها لوعة وحرقة وشكوى من البين والأعداء والزمن معاتباً ولاّدة فى تضاعيف ذلك وأثنائه . أما شوقى فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شَجْوه بوادى الطَّلْح فى ضاحية إشبيلية ، وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته . واسترسل فى مناجاته ، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه ، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية فى الأندلس ، ثم تذكر بلده

وملاعبه فيه ، وخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازله بالنيل ، وتحسس رائحة وطنه فى الريح والنسيم وتخيلهما كقميص يوسف الذى أُلقى على وجه يعقوب ، فارتدّ إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعبّر عن حنينه وشوقه لوطنه ، وكأنما اكتحلت عيناه، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأمجاده ، ويتغنى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوقى بَعُدَ فى معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لنرجعْ إلى سينية البحترى التى يقول فيها « كنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تمثلت بأبياتها » فإنه حقًّا نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضا فى استرسالاته فيها وحديثه عن آثار بلاده، إذ يقول فى الأهرام وأبى الهول:

وكأنَّ الأهرامَ ميزانُ فرعو ... ن بيومٍ على الجبابر نَحْسِ
أو قناطيرُهُ تأنَّق فيها ... ألفُ جابٍ وألف صاحبِ مَكْسِ[1]
روعةٌ فى الضحى ملاعِبُ جِنٍّ ... حين يَغْشَى الدُّجَى حِماها ويُغْسِى
ورهينُ الرمال أَفْطَسُ إلا ... أنه صُنْعُ جِنَّةٍ غيرِ فُطْسِ
تتجلَّى حقيقةُ الناسِ فيه ... سَبُعُ الخلق فى أسارير إِنْسِى
لعبَ الدهرُ فى ثراهُ صَبِيًّا ... والليالى كواعبا غيرَ عُنْسِ[2]
ركبتْ صُيَّدُ المقادير عينيـ ... ـه لنقدٍ ومِخْلَبَيْه لفَرْسِ[3]
فأصابت به الممالكَ كسرى ... وهِرَقْلاً والعبقرىَّ الفرنسِى

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول والسعود تتحول نحوساً، ثم يفيض فى الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرة تاجها الكبيرة: عبد الرحمن الناصر ، وجيوشه وخطيبه منذر بن سعيد ، وما شاد العرب هناك من

---

(١) جاب: جامع الخراج. مكس: ضريبة (٢) عنس: جمع عانس. (٣) فرس: افتراس.

علم وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية فى الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها فى عهد بنى الأحمر ملوكها، وما آلتْ إليه من بِلَى بعد عمران :

مشت الحادثاتُ فى غُرَف الحمـ راء مشىَ النعىِّ فى دار عُرْسِ
هتكتْ عزّةَ الحجاب وفضّتْ سُدّةَ الباب من سميرٍ وأُنْسِ
عرصاتٌ تخلّتِ الخيلُ عنها واستراحتْ من احتراسٍ وعَسِّ
ومغانٍ على الليــالى وِضاءٌ لم تجدْ للعشىِّ تكرارَ مَسٍّ
لا ترى غير وافدين على التــا ريخ ساعين فى خشوعٍ ونَكْسِ
نَقّلوا الطَّرْفَ فى نضارة آسٍ من نقوشٍ وفى عُصَارة وَرْسِ[1]
وقبابٍ من لازوَرْدٍ وتِبْرٍ كالرُّبى الشُّمِّ بين ظلٍّ وشَمْسِ
وخطوطٍ[2] تكفّلت للمعــانى ولألفاظهــا بأَزْيَنِ لبْسِ
وترى مجلسَ[3] السّباع خــلاءً مقفرَ القاع من ظباءٍ وخُنْسِ
لا الثريّا[4] ولا جوارى الثريا يتنزّلْنَ فيــه أقمارَ إنْسِ
مرمرٌ قــامت الأُسودُ عليه كَلّةَ الظُّفْرِ ليِّنات المجَسِّ
تنثر الماءَ فى الحياض جُماناً يتنزّى على ترائبَ مُلْسِ
آخرَ العهــد بالجزيرة كانتْ بعد عَرْكٍ من الزمان وضَرْسِ
فتراها تقول : رايةُ جَيْشٍ بادَ بالأمس بين أَسْرٍ وحَسٍّ[5]

أليس من الظلم لمثل هذا الشاعر أن تقاس معارضاته للشعراء بأنه لم يلحق

(١) الآس: زهر أبيض. الورس: زهر أحمر.
(٢) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة فى السقوف وعلى الحوائط.
(٣) مجلس السباع: غرفة فى القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع، تمج الماء من أفواهها. (٤) يريد بالثريا سيدة القصر فى عصر بنى الأحمر.(٥) الحس: القتل.

بهم فى بيت كذا ، وأنه قصَّر فى بيت كذا ، ولا يُنْظر إلى تحليقاته وابتكاراته ، ومراكز تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولنترك أبياته فى الأهرام وأبى الهول وننظر فى هذه الأبيات الخاصة بالحمراء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يجسّمها حسيًّا ومعنويًّا ، فى صورتها وفى تاريخها ، تجسيما قويًّا بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره للقصر كأنه راية الجيش العربى المنهزم ، خلّفها بالأمس القريب بين أسراه وقتلاه .

وشوقى دائماً ينزع هذا المنزع فى معارضاته للشعراء ، فهو يقلد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدرته وتفوقه ، إذ يتلقى عنهم ، ويتفاعل معهم ، ثم يبزهم ويخلّفهم وراءه . وإذا كان هنالك من ظلوا يدّعون عجزه وقصوره فى اللحاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندرى إذ يقول : « والحق أن المباراة التى عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق فى الزمن ما زال سابقاً فى الشعر » [1] فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل خليل مطران الذى يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر عليه أن يبزّهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكدّه ، فى معنى أو مبنى . فأما المعنى فيجيئه على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل فوّار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب فى لغات الإفرنج والعرب فلسفةَ الحقوق وحقائقَ التاريخ وغرائبَ السير التى يحفظ منها غير يسير ، إلى مشاركات علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته فى صنوف الكتب ، واتخذها من ملحوظاته ومسموعاته فى جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما المبنى فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نَسْج البحترى ومن صياغة أبى تمام ، ومن وثبات المتنبى ، ومن مفاجآت الشريف الرضى ، ومن مسلسلات مهيار . وفى المجموع تجد صفة عامة للنظم ، وهى أنه من نظم شوقى ، ذلك شعر العبقرية والتفوق » [2].

---

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣١٨ (٢) مختارات المنفلوطى ص ٦٨ .

فمعارضات شوقى لم تَجْنِ عليه، ولم ترْمه بعيداً عن إحراز قصب السبق، بل على العكس كان يذهب صُعداً فيها، وقلما أسفَّ أو أكْدَى. وهى فى الواقع ليست أكثر من نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عُنى عناية شديدة بدرس الشعر وعيونه التى سبقته. وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه فى أكثر مبارياته إن لم يكن فيها جميعاً، فقد تلقن أصول الصياغة العربية فى الشعر، ولم تعد هنالك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقى، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية.

ومعنى ذلك كله أن من يدرسون التيار القديم عند شوقى ينبغى أن لا يقصروه على معارضاته، فذلك تقليد كان يعلنه ولم يكن يخفيه، وإنما ينبغى أن يوسِّعوه بحيث يضم شعره جميعه، ففيه كله آثار هذا التيار، تجرى فيه مياهه فوارة، بل تجرى فيه ألحانه وأنغامه. وما شوقى فى قوالبه وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية، فيعتصر منها خير أصواتها وتموجاتها واهتزازاتها. وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه فى معارضاته ولاحظ ذلك خليل مطران فإن مصطفى صادق الرافعى لاحظ أيضاً تفوقه فى بعض المعانى التى قلَّد فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين، يقول: «من معانى شوقى السائرة:

لك نُصْحى وما عليك جِدالى ... آفةُ النصحِ أن يكون جدالا

وكرره فى قصيدة أخرى، فقال:

آفةُ النصحِ أن يكون جدالا ... وأَذَى النصح أن يكون جِهارا

والبيتان من شعر صباه، وهما من قول ابن الرومى:

وفى النصح خيرٌ من نصيحٍ موادعٍ ... ولا خيرَ فيه من نصيحٍ مُوَاثبِ

فصحَّح شوقى المعنى، وأبدل المواثبة بالجدال، وذلك هو الذى عجز عنه ابن الرومى. ومن إبداعه فى قصيدته «صدى الحرب» يصف هزيمة اليونان:

يكادون من ذُعْرٍ تفرُّ ديارُهم وتنجو الرَّوَاسى لو حواهنَّ مَشعبُ[1]
يكادُ الثَّرَى من تحتهم يَلِجُ الثَّرَى ويقضِمِ بعضُ الأَرض بعضاً ويَقْضِبُ[2]

وهذا خيال بديع فى الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولَّد من قول أبى تمام فى وصف كرم ممدوحه أبى دُلَف :

تكاد مغـــانيه تَهَشُّ عِراصُها فتركبُ من شوقٍ إلى كل راكب

فقاس شاعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهى تكاد تفرُّ من المنهزم من ذعرها ، ولكن شوقى بنىَ فأحكم ، وسما على أبى تمام بالزيادة التى جاء بها فى البيت الثانى . ومن أحسن شعره فى الغزل :

حَوَتِ الجمالَ فلو ذهبْتَ تزيدها فى الوهم حسناً ما استطعتَ مزيدا

وهو من قول القائل :

ذات حُسْنٍ لو استزادت من الحُسْـــــنِ إليها لما أصابتْ مـــزيدا

غير أن شوقى قال : « لو ذهبت تزيدها فى الوهم » ، والشاعر قال : « لو استزادت » هى ، فلو خلا بيت شوقى من كلمة « فى الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذى تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعانى التى هى فى وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينتهى ، فإذا لم تبق فيه زيادة فى الحسن فما بعد ذلك حسن . . . ومما يتمم ذلك البيت قول شوقى فى قصيدة النفس :

يا دمْيَةً لا يُسْتزَادُ جمالها زِيديه حُسْنَ المحسنِ المتبرِّع

وهذا المعنى يقع من نفسى موقعاً ، وله من إعجابى محل ، فهذه الزيادة

(١) المشعب : الطريق (٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع

التى فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهى فى موضعها ـ كما ينقطع الحظ ثم يتصل ، وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمتَ مأخذ الشطر الأول ، أما الثانى فهو من قول ابن الرومى :

يا حسَن الوجه لقد شِنْتَهُ　　　فَاضْمُمْ إلى حسنك إحسانا

وفى القصيدة التى رثى بها (ثروت) ، وهى من أحسن شعره ، تجد من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد يمـوت كثيرٌ لا تُحِسُّهمُ　　　كأنهم من هَوان الخطْبِ ما وُجِدوا

وشوقى يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلبى فى داليته التى رثى بها المتوكل ، وكان المهلبى حاضراً قتله هو والبحترى ، فرثاه كل منهما بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل فى معناها ، وبيت شوقى مأخوذ من قول المهلبى :

إنا فقدناك حتى لا اصطبارَ لنا　　　وماتَ قبلك أقوامٌ فما فُقِدُوا

أى لم يحسّ موتهم أحد ، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذى يموت فلا يفقد هو الخالد الذى كأنه لم يمت ، فاستخرج شوقى المعنى الصحيح ، وجعل العدم الذى هو آخر الوجود فى الناس أول الوجود ووسطه وآخره فى هؤلاء الذين هانوا على الحياة ، فوُجدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا[١] » .

وإنما نقلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعى لندل على أن تقليد شوقى لم يكن يَعْنى التخلف ، وإنما كان يعنى التفوق ، فما يزال يحرِّر فى المعنى ويولد فى الفكرة حتى يستخرج الدرة اليتيمة . فتقليد شوقى ليس معناه العفَن ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى أو بالفكرة حتى يحوِّلها إلى مِلْكه ، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم ، وليست ملكهم ، وإنما هى له ومن صنعه . لا يجور بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع

---

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٨٢ وما بعدها .

ذلك فهو صاحبها ، وهى ذات كيان حى ، أو هى ذات عالم مستقل بشوقى وألحانه وما يشدو من أنغامه .

وهذا هو التقليد الحىّ ، فهو ليس تحجراً ولا جموداً وتعفناً ، وإنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى متاهات الفن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوابغ الذى سلكوه أمامه فى لغته ، فيجرى فى نفس الدروب على هَدْىِ سابقيه ، ثم يحاول أن يبتدع المثال النادر ، بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تامًّا كاملا على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه رؤية صحيحة ، فى أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحترى يجرى على عمود الشعر العربى ، يقصدون أن هذا الشعر هيئة خاصة فى تراكيبه وصياغاته ، وأن البحترى قد ارتسمت هذه الهيئة فى ذهنه ، وصدر عنها فى شعره ، كما يقصدون فى الوقت نفسه أن موسيقاه صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرته . ونستطيع على هذا القياس مع شىء من الفارق أن نقول إن شوقى يجرى على عمود الشعر العربى ، فقد أوتى من علمه بصياغاته وتآليفه ما لم يؤته شاعر منذ البحترى .

والطريف أنه التزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً فى معانى الشعر ، بل أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العملين وأن يؤلف بينهما تأليف شاعر صَنَاع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبط ذبذباتها وتموجاتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الجديد لا يجور على الصياغة ، بل يندمج فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوقى هو بحترىُّ شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نفهم من ذلك أنه أكبر شاعر عربى يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبى أقوى وثاقاً وأشد التحاماً . وهذا بَيِّن فى مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبى إشادة رائعة . حقًّا إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره فى شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباين نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشائماً تشاؤماً شديداً ، ولم يعرف شوقى التشاؤم فى حياته إلا فترة قليلة فى الأندلس ،

على أنها لم تلمس نفسه لمساً قويًّا . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسيين ، كما كان ساخطاً على علماء الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمسّ شوقى أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يُطْوى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقى عن طريق أبى العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة فى الكون والحياة ولا بآرائه المظلمة فى المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيئته ، وليس فى شعره منه إلا مَسٌّ رفيق من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكَّراتُ عبيدٌ ... وكذاك المؤنَّثاتُ إمــاءُ

فينسج شوقى على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكَّرات عبيد ... خُضَّعٌ والمــؤنثات إماءُ

أما المتنبى فهو القطب الذى كان يدور حوله شعره ، والذى كان يرنو إليه فى صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشدّه بأسباب متينة . ولاحظَ ذلك كلُّ من كتبوا عن شوقى وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حِكَمه التى يصفُّها فى قصائده صفوفاً متلاحقة مقلداً فى ذلك للمتنبى ، ومحتذياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشِّعرُ ما لمْ يكن ذكرى وعاطفة ... أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد للمتنبى ضرباً آخر هو تشبهه به فى تعقيد كلامه[1] ، وهى ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقى قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية . ومردُّ ذلك ازدحامُ أبياته أحياناً بالمعانى .

---

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ٨٩

وفى رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذ شوقى المتنبى مثله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يمدحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة للمتنبى، وكأن المتنبى هو الذى جرّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله فى ميادينه، واستمر يحجل فيها، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

وليس هذا فحسب، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب المعجزات فى الشعر، فحاول أن يفهم هذه المعجزات، وأن يعرف طراز بنائها، حتى يضرب شعره أو يشيده على مثاله، ونظر فوجده يقسم كثيراً من قصائده إلى مقاطع، يقف فيها لينثر حكمه وأفكاره، ومواعظه، ونقده للمجتمع، فقلده فى ذلك كله.

شوقى إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبى، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حِكَم ومثالية أخلاقية وُضعَ وضعاً على أصول الرسم الهندسى الذى خططه المتنبى للقصيدة العربية. والتشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحِكم، بل هو ارتباط فى البناء كله، بل هو ارتباط أيضاً فى النفسية. فقد عاش شوقى يصوّر غيره، ولم يكن من الضرورى أن يؤمن بما يصوّره، وخاصة حين كان يعيش فى القصر خاضعاً لصاحبه فى كل ما يأتى ويدع، وكذلك كان المتنبى فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكر كثيراً من الأفكار فى شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتنقها[1]. ومع ذلك كان المتنبى مجوّداً فى مديحه لكافور وغيره وفى صياغته لمثل هذه الدعوة، إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقده. وعلى هذه الشاكلة كان شوقى، ولذلك يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حِكمته وأخلاقيته التى يدعو إليها فى شعره بنت الحس والتجربة، فذلك لا يضير شوقى كما أنه لا يضير المتنبى، فيكفى أن يكون الشاعر ماهراً بارعاً فى تصوير ما يقوله، وما يستمده من غيره، فيجرى على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تذيع وتدور على ألسنة الناس.

---

(١) انظر كتابنا «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى – الطبعة العاشرة – دار المعارف» ص ٣٤٥

على كل حال استطاع شوقى أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبى والبحترى وأن يكوّن لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعاً فى مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد . لم يحرّف فى القيثارة ولم يحرّف فى الصياغة ، بل أبقى عليهما ، واستغلهما خير الاستغلال.

٤

تيار جديد

والتيار القديم السابق فى شعر شوقى كان يقابله ويجرى موازياً له تيار جديد ، فقد تثقف بالثقافة الأوربية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية والغنائية فى باريس وإلى «مقهى داركور» حيث كان يجلس الشاعر الرمزى ڤرلين[1] ، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ فى آثارهم ، ورآهم لا يصبون شعرهم فى قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فاتّهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يُطْلق شعره من عقاله ، وأن يجرى فى إثرهم ، مفيداً مما يقرأه لڤيكتور هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء . وعبّر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته فى التجديد تعبيراً واضحاً فى مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلّ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيرا ما خُلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثُّريّا والثَّرى ، يقلّب إحدى عينيه فى الذرّ ، ويجيل أخرى فى الذُّرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ،

---

(١) أبى شوقى ص ١٠٧ .

ويقف على النبات وقفة الطلّ ، ويمرّ بالعراء مرور الوَبْل ، فهنالك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . . . أو لم يكن من الغَبْن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلا حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لممدوحيه ، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتي مثله ؟ فأجيب بأني قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى ، لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درَج الإخلاص في حب صناعتي ، وإتقانها بقدر الإمكان ، وصَوْنها عن الابتذال ، حتى وُفّقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم في أوربا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تُحصَد ولا تنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان ، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناءُ والغواني يَغُرُّهُنَّ الثناءُ

وكانت المدائح الخديوية تُنْشَرُ يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرّر هذه أستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه . وطُلِب منه أن يُسْقط الغزل وينشر المدح ، فودّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمّتها لم تنشر ، فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلل معي إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتي « على بك أو فيما هي دولة المماليك »

معتمداً فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا .
وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدى (باشا) ليعرضها على الخديوى السابق ، فوردنى منه كتاب باللغة الفرنساوية ، يقول فى خلاله : (أما روايتك فقد تفكه الجناب العالى بقراءتها ، وناقشنى فى مواضع منها وناقشته ، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور « باريز» بقبس تستضىء به الآداب العربية) . . .
وترجمتُ القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم « لامرتين» وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه فى كرّاس وبعض كراس، ليُطْلع الجناب الخديوى عليها . وإذ كنت لا أتخذ لشعرى مسوّدات رجوت أنى أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عَدَتْ دون ذلك عواد . وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفى هذه المجموعة شىء من ذلك » .

ويستطرد شوقى إلى حادثة وقعت لجول سيمون فقيد فرنسا وفيلسوفها المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر فى هذا الفصل من مقدمة الشوقيات وجدنا شوقى يُنْحى باللائمة على شعراء المديح ، حتى المتنبى نفسه ، ومع ذلك فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه النزعة إلى الجديد الذى يتحدث عنه صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراعه كثرة أنواعها ، ولم يجد للمديح حيزاً واضحاً فيها ، فأخذ ينعى على شعراء العرب أن يجعلوه كل همهم وكَدهم ، فضيّقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك لم يخرج عليهم ولم يَنْشُرْ إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقى ينظم فى المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزلها عاد يظن أن فى العجلة بالتجديد الندامة !

ونظم شوقى رواية « على بك الكبير » حينئذ، وأرسلها إلى الخديوى يستأذنه

فى إخراجها ، ويرى رأيه فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه فى هذه الأرض الجديدة ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره فى روايته استشاره فى ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن تحوز قبوله .

وهذا الجديد الذى لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوقى ، كان مقضيًّا عليه منذ أول الأمر بالجمود فى نفس صاحبه ، فتيَّاره لم يكن حادًّا ولا عنيفاً ، وإنما كان هادئاً هدوءاً يُخشى عليه من التلاشى . حقًّا كل ما يمكن أن يقال إنه أخذ يَجْرى فى باطن شعره وداخل فنه ،ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوقى بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عُنى عناية صادقة بالفن المسرحى ، وفى ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيلى .

فشوقى اقتنع بأن هناك جديداً ينبغى أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الجديد دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو فى هذا الفصل الذى نقلناه عنه حائراً أكثر منه مجدداً صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا عالماً من الآداب ينبغى أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوقى أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار ڤيكتور هيجو وألفريد دى موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقًّا أخذ يقلد قصص لافونتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامى ، ولقى رواجاً فيما يظهر ، فأخذ شوقى يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان ، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع كليلة ودمنة إلى العربية ، وعُرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطير بين العرب ، فذهب شوقى يصنع قصصاً من هذا النوع الذى وجده عند لافونتين ، والذى أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأه على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر فى صنعه . ومن أمثلته فيه ما أجراه على لسان القُبَّرة وابنها ، إذ يقول :

رأيتُ فى بعض الرياض قُبَّرَهْ تُطيّر ابنها بأعلى الشَّجَرَهْ
وهْىَ تقول ياجمالَ العُشّ لا تعتمدْ على الجناح الهَشّ
وقفْ على عودٍ بجنْبِ عودى وافعلْ كما أفعلُ فى الصعودِ
فانتقلتْ من فننٍ إلى فنَنْ وجعلتْ لكل نقلة زمنْ
كى يستريح الفرخ فى الأثناء فلا يملّ ثقــل الهواء
لكنه قد خالف الإشاره لما أراد يُظهر الشطاره
وطار فى الفضاء حتى ارتفعا فخانه جناحــه فوقعا
فانكسرتْ فى الحال رُكْبتاهُ ولم يَنَلْ من العلا مناهُ
ولو تأنَّى نال مــا تمنَّى وعاش طول عمره مُهَنَّى
لكل شىء فى الحياة وَقْتُهُ وغايةُ المستعجلين فَوْتُهُ

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لا فلسفة فيه ولاعمق فى أفكاره ، هو قصص صنعه كما يقول للناشئة . وهو دليل واضح على أن الشاعر يكتفى من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها منالا ، فشوقى لا يتعب نفسه ولا يشقيها فى سبيل الجديد الذى يريده ، فهو على حد قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنانه ، فلا يجدد تجديداً صريحاً واضحاً ، بل هو يخشى العجلة والسرعة . وقد ترجم وهو فى فرنسا كما ذكرآنفاً قصيدة البحيرة للامرتين ، ونبحث فى الجزء الأول من شوقياته الذى نشره سنة ١٨٩٨ أى بعد عودته من فرنسا بست سنوات عن قصيدة أخرى كبيرة للامرتين أو غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التى يقول إنه ترجمها عن شعر أجنبى فى رواية له ولعلها رواية على بك الكبير :

رأيت ملكاً بلا استقامه لا صدق فيه ولا سلامه

فعفتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعز والكرامَه
وكل ذى همة شريفٍ يقــوم للخلق بالخِدامه
لا تحسبوا الأُمة استحطت بحطــة الملك والإمامَــهُ
فالدر فــوق التراب درٌّ يصون فوق الثرى مقامه

* * *

إن كنت ذا فضلٍ فكُ نْهُ على ذكىٍّ أو كريم
فالفضل ينساه الغــ بىُّ وليس يحفظه اللئيم

* * *

إن تكن ظافرا فكنه برفقٍ فشجاعٌ بغير رفقٍ جبانُ
إن عندى لكل شىء تماماً وتمامُ الشجاعة الإحسانُ

ولم يصرِّح شوقى هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية، فنى شوقياته الجديدة أبيات نقلها عن شعر تركى . على كل حال ليست هذه الأشعار شيئاً ، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدة البحيرة فإن فى ذلك دليلا على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسى ، كما انصرف عن صنع الرواية التمثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى ما حول سنة ١٩٣٠ أى إلى نحو أربعين عاماً .

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » التى كتبها لمؤتمر المستشرقين هى أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لڤيكتور هيجو من ديوانه المسمَّى « أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخى ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

العربية لا هذه الملحمة وحدها بل فرعونياته كلها ، التي نعُدُّ أكثرها صدى لتغني شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

ونتساءل فيما بين عودة شوقي من بعثته وعودته من منفاه أي فيما بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسي فلا نعثر على شيء واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتبينها . ويعجب الإنسان أن يكون شوقي في باريس في أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش ڤرلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أي ظل في فنه وقصيده ،وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذي كان يخوض فيه شعراء فرنسا في أثناء وجوده بين ظهرانيهم ، وتخوض فيه مجلاتهم وصحفهم .

وربما كان لحركة البارودي نحو القديم أثر في نفسيته،فلم يُعْنَ عناية قوية بالجديد في الأدب الفرنسي ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعْجِبَ أكثر ما أعجب بڤيكتور هيجو وألفرد دي موسيه ، وظل متمسكاً بهذا الرأي طول حياته ، فقد سئل في دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إليّ ڤيكتور هيجو ودي موسيه الذي لا أملّ القراءة فيه[١] . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دي موسيه[٢] ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالا واضحاً بالشعر العربي والغزل العربي ، ولم يكن شوقي محبًّا ، ولا له غراميات دي موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة چورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولهم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوقار والتزمت . وقد أكثرنا من أن شوقي لم يعش في ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب في بعده عن التأثر بدي موسيه فضلا عن شعراء البرناس والرمزيين المعاصرين له .

وحتى ڤيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتسيزم لم يتأثر بهم تأثراً عميقاً، فعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وعلى الرغم من أنه أشار في الفصل السابق الذي نقلناه عن مقدمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى

---

(١) ذكرى الشاعرين ص ٢٩٣ (٢) ذكرى الشاعرين ص ٤٥٧ وما بعدها

ليقول: « الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه فى الذرّ ، ويجيل أخرى فى الذُّ رى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه »على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذى شاع عند أصحاب الرومانتسيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة الغربية التى رمز إليها فى قوله « يكلم الجماد وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها فى شعره ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنّ بالسماء والماء ، والشمس وطلعة القمر المنير ، والبحر وأمواجه ، والربيع ومناظره ، ففى شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعراء الرومانتسيزم الذين قرأ لهم من الذوبان فى الطبيعة والفناء فيها ، ومحبتها محبة صوفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حالمة ، تكثر فيها الرؤى والأشباح .

فالطبيعة فى شعر شوقى جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجرى على عمود الشعر العربى من حيث كثرة الأخيلة ، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهى أصداف قد تلمع ، وقد تضىء بجمال فى التصور على نحو ما نجد فى قصيدته « الربيع ووادى النيل » إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته فى «غاب بولونيا » لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التى نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يخترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب فى الطبيعة وشعر الأوربيين .

فتهليل شوقى الكبير فى مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربى لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم ينزع منزعاً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحمه وفرعونياته وقصيدته فى النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصى ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ، وبذلك استمر التيار الغربى ، واستمرت مياهه ، فى الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره ، حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح وينتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذى أنذر بالثورة فى مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ فى صدره ، إلا قليلا جدًّا ، وإلا ما حدث أخيراً فى الشعر المسرحى . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقى فى أنه لم يتعمق فى الأدب الفرنسى المعاصر له، ولا تغلغل فى الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة، وكأن حياته فى القصر لوته عن رسالته وغايته. وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً، فقال: «كان شوقى فى أول أمره مثقفاً يحب الثقافة، ويشيد فى طلبها والتزيد منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين، يسيرون فى الدرس والتحصيل على غير هدى، ولا سيما حين يدرسون فى أوربا، لا يقرأون من الأدب الفرنسى مثلا إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته فى هذه الآثار العليا التى فُرضت على الناس فرضاً، فأما التأنق فى الثقافة والتماس الترف فى الأدب فلاحظّ لهم منه. وكذلك كان شوقى حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضى، إذا ذكر الشعر الفرنسى ذكر لامرتين وبحيرته التى ترجمها إلى العربية، أو ذكر لافونتين وأساطيره التى قلدها فى العربية، وإذا ذكر الفلسفة ذكر جول سيمون. ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات فى الأدب الفرنسى، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكنك تلاحظ أن شوقى لا يذكر بودلير أو ڤرلين أو سولى بريدوم أو مالارميه من الشعراء الفرنسيين، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة، ذلك لأنه لم يكن يسير فى ثقافته على هدى، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسى أيسره وأدناه إلى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوقى متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أى أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما كان يتأثر بالجديد، ولو قد اتصل شوقى بالمجددين الذين عاصروه فى شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلا أخرى، ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هى عليه حريتها، بل قيّدها وأرادها كارهة على أن تتأثر فى إنتاجها الأدبى بسياسة القصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان بعض الشىء لغيرت حياة الشعر العربى الحديث. ولست فى حاجة إلى أن أتكلف المشقة فى الاستدلال على ذلك، فقد كانت طبيعة شوقى من الخصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثراً أدبيّاً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدّت فيها، وكانت توفّق أكثر

الأحيان فى هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقى قرأ الإلياذة والأودسة كاملتين ، وفهمهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصى فى اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن . ولو أن شوقى قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لُعنى بالتمثيل شعراً ونثراً فى شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة[1] » .

وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقى تقصيره فى الثقافة بالأدب اليونانى القديم وبالأدب الفرنسى المعاصر له ، وما كان يجرى فيه من حركات وموجات بعضها فى إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسى السابق له عند لامرتين ولافونتين وأضرابهما . وقد لاحظنا أيضاً قصوره فى هذا الجانب ، فإنه لم يتابع لافونتين فى عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله فى حب الطبيعة وجعْلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته الروحية ، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الخارجى .

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوربى فى شعره ، ربما كان يجرى فى تقطّع ، أو يجرى أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجرى على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصى ، ويتجه إلى الشعر التاريخى ، وتنبثُّ ذرات وجزئيات منه فى شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القُطُر والطيارات والغواصات وسفن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغى أن نعرف أنه كان يجرى بجانب هذا التيار الأوربى الجديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقى يحسن لغة الترك ، فكان ينقل عنها أحياناً

---

(١) حافظ وشوقى « طبعة سنة ١٩٣٣ » ص ٢٠٠ .

بعض مقطوعات له ، أثبتها فى شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ، إنما هى صور أدبية رأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركى :

ما تلك أهــدابى تنظّـ ـم بينها الدمعُ السكوبْ

بل تلك سُبْحَــةُ لؤلؤٍ تُحْصَى عليك بها الذنوبْ

وهى تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركى لم يكن اتصالا عميقاً ، وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شُغل عنه بالتيار الأوربى الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربى نفسه يتضاءل أمام التيار العربى ؛ فهو إن بدا فى حقبة اختفى فى حقب أخرى تحت سيول منهمرة من الموسيقى العربية التى كان يحسنها شوقى إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار العربى القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربى الجديد ، ولذلك بدا شوقى محافظاً فى أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جزُر منفصلة فى النهر العربى الكبير .

الفصل الثالث

المؤثرات

١

النقاد

من يؤرخ لنقدنا الحديث يستطيع أن يلاحظ أنه كان — فى أكثره — طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين نقداً لغويًّا جامداً لا حياة فيه ولا روح ، إذ كان يعتمد على الإلمام بالمقاييس اللغوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة ، فلما فتح شوقى عينيه على عالم الشعر رأى من الخير له أن يتزود بأكبر زاد من هذه الثقافة ، حتّى لا يقع فى عنت النقاد ، وكان عماده كتاب « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفى ، فألمّ بما فيه من مسائل لغوية ومن نصوص شعرية وخاصة ما اتصل بالبارودى .

وبدأ فأخرج سنة ١٨٩٨ الجزء الأول من ديوانه « الشوقيات » وقدم له بمقدمة أبان فيها عن تصوره للشعر وعما ينبغى أن يكون عليه ، وحاول أن يجدّد تحت تأثير ما قرأ فى الأدب الفرنسى لفيكتور هيجو ولامرتين ولافونتين ، فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حينئذ ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على التقاليد العربية ، فقد كانوا لا يتصورون من الشعر إلا ما كان على المثال القديم .

وهبّ محمد المويلحى فى صحيفة « مصباح الشرق » يكتب مقالات متفرقة ينقد بها هذا الاتجاه إلى التجديد عند شوقى وتجنّى عليه من غير وجه ، زاعماً أن الشعر العربى ليس فى حاجة إلى تجديد ، ومندداً بعثرات لغوية وجدها عند شوقى[1] ، وحاول أن يهدمه بها هدما .

---

(١) مختارات المنفلوطى ص ١٤٦ وما بعدها .

ورُوِّع شوقى لهذه الحملة المنكرة . وكان اليازجى قد حمل عليه أيضاً حملة شعواء حين أخرج فى سنة ١٨٩٧ قصته النثرية « عذراء الهند »[١] . فكان ذلك كله باعثاً على فزعه . وكان يحسن به أن لا يقيم وزناً لهذا النقد ، لأنه نقد لغوى ، أكثره لا يقوم على الحق من حيث هو ، ونقصد الحق اللغوى ، وإنما يقوم على حماية اللغة كما يتصورها هذان الناقدان وأمثالهما من المحافظين الذين يتألبون على كل جديد ، لا لشىء إلا لأنه يخالف أذواقهم أو طبائعهم الموروثة ، وما ألفوه فى نظم الشعر وصنعه .

وهذه الحركة فى حقيقتها كانت دليل اختلال حدث بين الشعر والنقد ، فالشعر قد أخذ فى التغير ، لأن جماعة من الشعراء تثقفت الثقافة الغربية ، واطلعت على الآداب الأجنبية ، فأُرْهِفَ حسُّها ، ورقَّ مزاجها ، وتهذب ذوقها . وليس هذا فحسب ، فقد رأى شوقى وأمثاله أن الشعر العربى بصورته المألوفة أصبح مملا لكثرة دوران معانيه بين الشعراء من امرئ القيس وزهير إلى عصرهم فى أمثلة ونماذج لا تتبدل مهما مرّت الأحقاب والدهور.

ولم يتطور النقد مع هذه الحركة ولا تقبَّلها قبولا حسناً ، فقد رأى فيها عدواناً على التراث ، وهبَّ يصارع ويدافع عن حِمى الصورة القديمة متخذاً من اللغة ومقاييسها حججه وأدلته . ومعنى ذلك أنه حدث فعلا ضرب من اختلال التوازن بين الشعر الحديث كما يتصوره شوقى وبين النقاد ، فعندما حاول أن ينتزع عن نفسه بعض التقاليد وأن يقول الشعر بطريقة جديدة تتغير فيها بعض موضوعاته وبعض أساليبه محتفظاً بالإطار العام القديم لم يعجبهم ذلك ، بل راحوا ينعون عليه قصوره اللغوى ، وأنه لم يُؤْتَ الهبة التى تجعله يقدر المثل العليا القديمة للشعر العربى.

وكأن هؤلاء النقاد يريدون استمرار الحياة العربية والأدب العربى بالصورة المألوفة لهم ، وهم لا يكادون يتصورون ما حدث فعلا ويحدث فى الحياة الأدبية المصرية ، بل فى الحياة العامة للمصريين ، فإن هذه الحياة أخذت تتأثر

---

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ٥٤ وما بعدها .

بالحضارة الأوربية المادية ، كما أخذت تتأثر بكل جوانب هذه الحضارة من علم وثقافة وأدب وشعر ، فكان من الضرورى أن يظهر ذلك عند الشبان الناشئين وأن يحاولوا الإفادة مما يقرأون . وثار محمد عثمان جلال واتخذ العامية وسيلة إلى شعره ، لأن وسيلة هؤلاء النقاد المحافظين ونقصد اللغة العربية التى يقومون عليها لم تعد صالحة فى رأيه . ولم يَثُرْ شوقى ؛ بل حافظ محافظة تُحْمَد له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة وأساليب شعرها ، ومع ذلك لم يعجب النقاد ، ولا أصاب هوى أنفسهم ، لأنه لم يَبْدُ وقوراً فى ديوانه ولا محافظاً كما ينبغى ، ولأنه حاول أن يأتى بشعر قصصى ، واعتدَّ فى مقدمته بالشعر الفرنسى ونماذجه ، فكان لا بد أن يصدوه عن هذه السبيل وأن يردوه إلى تقاليد الشعر العربى الموروثة .

ونظن ظنًّا أن هذا النقد المحافظ الذى استقبل شوقى فى شبابه أثَّر فيه آثاراً كباراً ، فإن فورة التجديد التى نقرؤها فى مقدمته لشوقياته لا تلبث أن تهدأ فى نفسه . ويَقْبع شوقى فى القصر وفى إطار الشعر العربى القديم ، يعارض قصائده فى كل فن ، كأنه يريد أن يثبت لا صلته بالشعراء القدماء فحسب ، بل أيضاً تفوقه وانتصاره عليهم .

ومعنى ذلك أن هذا النقد أعدَّ شوقى نفسيًّا لأن ينساق فى تقليد الشعر العربى الذى تقدَّمه ، وخاصة أمثلته الممتازة ، وبَرز التقليد فى معارضاته ، وحتى قصائده الأخرى التى لم يعارض بها أحداً صاغها على الأنماط الموروثة . وبذلك كان للتقليد عنده هيئتان : هيئة معارَضة حينَ يعمد إلى المتنبى أو البحترى أو غيرهما فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أعم من ذلك ، فإنه كان دائماً حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربى ويبنى على صياغاتها . وبذلك بدا شوقى محافظاً محافظة شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، على الرغم من اختلاف ذوقه وحسه وشعوره ، واختلاف ثقافته وما اطلع عليه من الأدب الفرنسى ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار .

وكان يجمل بشوقى أن لا يُصيخ لهذا النقد ، وأن لا يدع له كل هذا

التأثير فى حياة شعره وفنه ، وأن يعرف أن هؤلاء الشيوخ من النقاد لا يصلحون للحكم على آثار الشباب ، إذ يختلفون معهم فى كل شىء ، فهم لا يرون من الحياة إلا ما تحت أعينهم ، وهم لا يستمرئون من الشعر إلا صوره ا لمملولة يجترُّها الشعراء منذ القرن الرابع ، بل منذ القرنين الثانى والثالث للهجرة ، بل لعلهم لا يستمرئون سوى الشعر الجاهلى وما يتصل به من الشعر الإسلامى ، وكل ما عدا ذلك باطل وقَبْض الريح .

ونحن لا نبالغ فى الحملة عليهم ، إذ أفادوا شوقى من حيث وصله بالصياغة العربية ، فقد وجّهوه للتمكن من السيطرة على القيثارة القديمة ، وطبعوه بطوابعها ، حتى أصبح لا يكاد يختلف فى شىء عمن تقدموه ، وخاصة حين يصرّح أنه يعارضهم ولا يضمر ، وحين يحجز نفسه فى مُثُلهم ونماذجهم .

كان هذا النقد المحافظ إذن مفيداً لشوقى من حيث تدريبه تدريباً واسعاً على القوالب القديمة ، حتى استطاع أن ينهض فى بعض قصائده بمحاكاة القدماء محاكاة دقيقة . وبذلك اندمج صوته فى صوت الشعر العربى العام ، بل استطاع أن ينفذ إلى خير ما فى هذا الصوت من أنغام وألحان .

ولكن فى الوقت نفسه جنىَ عليه هؤلاء النقاد المحافظون جناية كبرى ، فقد جعلوه يغلق بيديه أبواب التجديد الذى أعلن عنه فى مقدمة شوقياته ، ومن ثَمَّ أهمل الشعر القصصى الذى استفتح حياته الفنية به ، وجرى فى إثر سابقيه يمدح الخديوى فى المواسم والأعياد .

وحدث بعد ذلك أن اتسعت موجة الاتصال بالآداب الأوربية ، وأن أضاف المصريون إلى الاطلاع المنظم على الأدب الفرنسى اطلاعاً منظماً آخر على الأدب الإنجليزى . ولم يكتف من اطلعوا على هذا الأدب الأخير بقراءة آثاره فحسب ، بل أخذوا يقرأون النقد المكتوب عنه ، وتوسعوا فقرأوا فى اللغة الإنجليزية عيون الأدبين الفرنسى والألمانى اللذين تُرْجما إليها ، كما قرأوا شيئاً عن حركات النقد هناك ، وأخذوا يفكرون فى شعرنا وفى أدبنا ، ويرونهما قاصرين قصوراً شديداً بجانب الأشعار والآداب الأوربية المختلفة .

وبذلك أصبحنا إزاء طائفة جديدة من الشباب تطلع اطلاعاً منظماً على الآداب الغربية ، فتقرأها ، ثم تقرأ ما كُتِبَ لدى القوم عن نظريات الذوق والجمال وطريقة التعبير ، وصلة الشعراء ببيئاتهم ووراثاتهم ، وأسس جودة فنّهم ورداءته ، وذاتيتهم فى شعرهم ونفسياتهم ، ومدى إحساسهم بالطبيعة وتعبيرهم عن الفرد والجماعة ، وغير ذلك مما تنساب جداوله وفروعه فى النقد الغربى .

وكان من ثمار ذلك أن ظهرت فى أوائل القرن العشرين نزعة جديدة فى النقد والشعر تقابل النزعة القديمة المحافظة ، لم يكن أصحابها ممن درسوا فى الأزهر أو عاشوا على حفظ الكتب اللغوية القديمة ، وإنما درسوا فى تعليمنا المدنى العام ، واستمر بعضهم حتى تخرج فى مدرسة المعلمين العليا ، وانقطع بعضهم عن الدراسة ولكنه أكمل نفسه ودروسه .

وكان الحملة الحفظة للواء هذه الحركة هم عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى اللذين تخرجا فى مدرسة المعلمين وعباس محمود العقاد الذى لم يتخرج فى مدرسة المعلمين ، ولكنه استوعب حظاً واسعاً من الأدب الغربى لا يقلّ عما استوعبه زميلاه ، وكانت وسيلتهم جميعاً إلى ذلك اللغة الإنجليزية التى أتقنوها وأحسنوا فهمها ودرسها .

ولم يتجه عبد الرحمن شكرى إلى النقد ، وإنما اتجه مباشرة إلى إحداث نماذج جديدة فى الشعر العربى لا تدور فى فلك المديح ، وإنما تدور فى فلك الحياة والإنسان بخيره وشره والدنيا بآثامها وآلامها ، و أخرج الجزء الأول من هذه النماذج سنة ١٩٠٩ وكان يقابله العقاد والمازنى وقد جمعا بين الحُسْنَيين من النقد والشعر ، فنظما على الطريقة الجديدة التى بدأها شكرى ، وأخذا يديران دفّة نقد جديد يستمد من النقد الإنجليزى ومن غيره ، مما قرآه عن هازلت وشللى وسبنسر وبيرك وهجل ولوك وسنت بيف ووردزورث ودى كوينسى وغيرهم كثير [١] .

وبذلك تغيّر النقد العربى ، فلم يعد شيوخ المدرسة القديمة وحدهم ينقدون

(١) انظر فى ذلك : «الشعر غاياته ووسائطه» للمازنى طبع مطبعة البسفور سنة ١٩١٥ .

ويجرّحون ، بل دخل عليهم عنصر جديد ، ولم يلبث أن تقدمهم وتفوق عليهم ، وهو عنصر كان يتلاءم والثقافة الحديثة ، وكانت نظرات أصحابه فى الشعر نظرات جديدة لم يتعودها الشيوخ ، ولم تكن تتصل بلغة الشعر ، إنما كانت تتصل بوظيفته وقيمته وغايته وتأثيره ومتى تكون القصيدة جيدة ومتى تكون رديئة ، وكيف ينبغى أن تصبح تجربة موحدة لا خليطاً من مديح ووصف وغزل .

وعلى هذا النحو لا نتقدم طويلا فى القرن العشرين حتى يوجد عندنا نقد حقيقى إذ تحوّل النقد العربى تحت أيدى المازنى والعقاد وتجارب شكرى الفنية إلى فن ممتاز يستطيع أن يناقش الشاعر وعمله وتأثيره فى عقول قرائه ، وكل ذلك يهتدى فيه الناقد بما قرأه فى الأدب الإنجليزى والنقد الإنجليزى وما اطلع عليه من تحليل القوم لشعرائهم ودراساتهم لشعرهم .

وقد ذهب العقاد يقدم الجزء الثانى من ديوان شكرى ، وكان ذلك فى سنة ١٩١٣ : فأثنى عليه ثناء جزيلا وتعرض للشعر الحديث وما ينبغى أن يكون عليه من التعبير عن النفس وحياة الأمة المادية والاجتماعية . وكان لهذه الحركة الجديدة خصوم من بيئة المحافظين التى سبق أن تحدثنا عنها ، وكانوا يستفتحون نقد أصحابها بأن أسلوبهم إفرنجى لا يشبه أساليب العرب ، فحاول العقاد فى مقدمته لديوان شكرى أن يرد على هذه الدعوى وأن يبين أن الشعر يفصح عن النفس الإنسانية أيًّا كانت ، وأنه ليس فيه ما يسمى إفرنجيًّا وغير إفرنجى أو شرقيًّا وغربيًّا . قد يكون فيه أثر الجنس الآرى والسامى ، ولكن لو أن ساميًّا نزع فى خياله منزعاً آريًّا ألا نعدّه من الجنس الآرى أو الغربى ؟ وظل يدافع عن شكرى ونهجه الجديد فى الشعر . وأخرج المازنى بعد ذلك بقليل ديواناً له ، فقدّم له العقاد ، وأرّخ تلك الحقبة من شعرنا ونقدنا وما شاع فيها من هذا الذوق الجديد ، يقول :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابرَ الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون

شعور الشرق ، ويتمثّلون العالم كما يتمثله الغربى . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورَفْع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . . . وحسب الأدب العصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه أنهم دفعوه من مراغة الامتهان التى عفّرت جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنئ بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يُطرى مَنْ هو أول ذامّيه فى خلوته ، ويُقْذع فى هجو مَنْ يُكبره فى سريرته ، ولا واقفاً على المرافئ يودّع الذاهب ، ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشمّاء فى الأدب أن تُجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا أو تردها إلى وراء الأستار ، بعد إذ كانت تنشد فى الأشعار ، ويناد َى بها فى ضَحْوة النهار . . . ولا مكان للريب فى أن القيود الصناعية التى أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر ، تفتّحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحّب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين فى أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربى على وضعه فى غير النثر . . . ولقد رأى القراء بالأمس فى ديوان شكرى مثالا من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم فى ديوان المازنى مثالا من القافيتين : المزدوجة والمتقابلة . ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنا نعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربى والتفرغ للنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول بنزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ثم لا تطول نفْرة الآذان من هذه القوافى لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين ، وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة » .

والعقاد يقرر فى هذه المقدمة المذهبَ الجديد ، فهو مذهب جيل ناشئ

تربى تربية جديدة قوامها الثقافة الغربية ، ونقلته هذه الثقافة من مزاج قومه القديم إلى مزاج أدبى جديد ، وهو مزاج يقوم على اعتداد الشخص بنفسه ، وخلعه لثياب الرياء والملق ، أو بعبارة أخرى لثياب المديح والزلفى ، ونزعه لنفسه من عوائق التكلف والقيود الصناعية الثقيلة . ولعله يشير بذلك إلى شوقى وأمثاله ممن كانوا يضربون شعرهم على الطريقة القديمة وخاصة طريقة شعر المناسبات من مديح وغير مديح . أما شكرى وأما صاحباه المازنى والعقاد فقد أخذوا ينظمون على مذهب جديد يُلْغَى فيه شعر التهانى والمديح والهجاء ، ويوضع مكان ذلك شعر التجربة التى تحدث حديث النفس وتصور حياة الناس وأحلامهم الداخلية وأوهامهم وخواطرهم العقلية .

ثم ليس هذا كل الجديد الذى جاءوا به ، فقد أخذوا يخضعون الشعر العربى لا لموضوعات الشعر الغربى فحسب ، بل أيضاً لحركاته وقواعده فى قوافيه ، فقد رأوا شعرنا يخلو من الشعر القصصى والشعر التمثيلى ، فظنوا أن ذلك يرجع إلى الصعوبات الموجودة فى نظامه ، واقترحوا أن يتخلص من القافيه ، كما يتخلص الشعر الإنجليزى عند شكسبير وغيره ، فنظموا شعراً مرسلاً من القوافى ، يريدون أن يتخطوا هذه السدود التى تحول فى رأيهم بين شعرائنا وبين نظم الشعر القصصى والشعر المسرحى وحتى شعر الوصف !

ويشد العقاد على يدى المازنى وشكرى حين يراهما يحاولان التجديد فى هذا الجانب ، وكأنه يرى فى ذلك تباشير فجر جديد لنهضة الشعر العربى ، فلن يتصعب على الشعراء فى المستقبل أن ينظموا قصصاً أو مسرحيات ، فقد رُفعت الكلفة ، ورُفع العبء عن كاهلهم ، ولم يبق إلا أن يتقدموا لينهضوا بالمذهب الجديد .

ولعل من الطريف أن نشير هنا إلى أن محاولات هؤلاء الذين رفعوا عن الشعر العربى أغلال القافية كانت محدودة جداً فى ميدانى القصص والتمثيل ، فلم يستطع أحد الثلاثة أن ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الأبيات كما نعرف فى الإلياذة مثلا ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل

الشعر عندهم ينحدر فى مسارب ضيقة ، هى مسارب الشعر الغنائى العام الذى يغنّى النفس وآمالها وآلامها .

ومعنى ذلك أن رفع الحواجز والسدود من أمامهم لم يؤت الثمرة المرجوّة منهم ، وقد قام بالمحاولة بعدهم غير واحد فلم يوفقوا ، لأنهم جميعاً تحرروا لا من القافية وحدها ، بل أيضاً من الأسلوب والخيال ، فسقط هذا النوع من الشعر ، وعبثاً حاولوا أن يقيموه معتمدين على الخواطر النفسية وحدها أو على القصص وحده فإن ذلك لم يُغْنِهم من أمرهم شيئاً ، إذ لا بد أن يحل مكان القافية المرفوعة قيم شعرية جديدة ، فإذا رُفعت القافية ورُفع معها الأسلوب والصياغة والخيال الخصب لم يعد هناك شعر ، بل أصبحتَ تقرأ نثراً وما يشبه النثر .

وبينما كان شكرى والمازنى والعقاد يقودون هذه الحركة وقع تصادم بينهم أو قل بين المازنى وشكرى ، فقد هاجم شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المازنىّ واتهمه بإغارته على شللى وهينى وغيرهما . ووضعت الحرب أوزارها ورجع شوقى من منفاه ، وكان شعره فى رأى المازنى وصاحبه العقاد يجب أن يُنْبَذَ لأنه لا يَجْرى على سنن المذهب الجديد .

ويظهر أن بعض الصحف الأسبوعية وخاصة « صحيفة عكاظ » أخذت تشيد بشوقى وشعره وتحط من العقاد وصاحبه « واستطالت عليهم بالشتم وعيَّرتهما بالتقصير عن قدر شوقى والتخلف عن شأوه » . وكان ثمرة ذلك كله أن ألّف العقاد والمازنى كتيباً سمياه « الديوان » وأخرجا منه حلْقتين ، تناولا فى الحلقة الأولى منه شوقى وشكرى وفى الثانية شوقى والمنفلوطى .

وانصبّ العقاد على شوقى سَوْط عذاب ، فأنكر تقليده للشعر القديم ، وأنكر صوره الأدبية فى رثاء محمد فريد وعثمان غالب ومصطفى كامل والأميرة فاطمة ، وتجاوز الاعتدال فى نقده إلى غير قليل من العنف ، وكأن شوقى استحال أمامه إلى صنم ينبغى أن يحطمه ، بينما ذهب المازنى يُزْرى على شكرى والمنفلوطى وطريقتهما فى الشعر والكتابة .

وتهمنا هذه المعركة التى أجّج نارها العقاد ضد شوقى ، فقد ذهب يشن

عليه حرباً شعواء ، وإنه ليقول له فى معرض نقده :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصى أشكالها وألوانها، وأنْ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لُبابه وصلة الحياة به . وليس همّ الناس أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسُّهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدةَ ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما استطابه أوكرهه . وإذا كان وَكْدُك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شىء واحد ، ولكنّ التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتُدِع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . . . وصفوة القول أن المحكّ الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيًّا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزاهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية »[1] .

والعقاد يحاول أن يلفت شوقى إلى مسألة دقيقة فى صياغة الشعر وصناعته ، إذ يراه يُعْنَى بالتشبيهات كأنها غاية فى نفسها، وهى غاية تفسد شعره إذ تجعله يغفل الإفصاح عن الشعور ، فهو يجلجل ويدوّى بهذه المسألة الفنية وأشباهها على حساب أغراض شعره الأساسية ، وهى التعبير عما يجده ويحسه ، هكذا يريد العقاد أن يقول .

وكأنه يرى أن شوقى ينساق مع الذوق العربى فى عمل الشعر ، فنحن نعرف

(١) الديوان « الطبعة الثانية » ١ / ١٦ .

أن القصائد كانت أول الأمر أى فى العصرين الجاهلى والإسلامى تعبّر عن غرضها مباشرة مع بعض العناية بالألفاظ والصور والتشبيهات ، ولكن لا نصل إلى العصر العباسى حتى تتبدل الحياة ، وحتى يحس الشعراء أنهم يبدئون ويعيدون فى معان محفوظة . حينئذ تحوّل اتجاههم فى الشعر من غرضه الأساسى إلى العناية بما يُطوى فيه من زخرف البديع ، وما زالوا بهذا الزخرف حتى عقّدوه بل حتى حولوه إلى ما يشبه التمارين الهندسية المستغلقة .

ومعنى ذلك أن القيم الفنية انعكست فى الشعر العربى منذ العصر العباسى أو قل بعبارة أدق إن القيم تغيرت ، فلم تعد الصورة أو العبارة الأدبية وسيلة للشعر ومعانيه فى الرثاء والمديح وغيرهما ، بل أصبحت غاية فى نفسها ، فهى لا تعبّر عما يجده الشاعر ، وإنما تعبر عن نفسها ، فلا غرض وراءها غير الزينة والزخرف اللفظى وروعة السامعين وجذب أنظارهم إليها وبها .

ويبالغ العقاد فى ذلك بالقياس إلى شوقى فإنه لم يكن يُعْنَى بالزخرف اللفظى وما يتصل به من زينة تشبيه وغير تشبيه عناية عصور الانحطاط فى اللغة العربية ، ولا حتى عناية أبى تمام وأضرابه من العباسيين . إنما كل ما يلاحَظُ عليه حقاً أنه اندفع نحو شعر المناسبات ، وبذلك حجَب عن نفسه إلى حد بعيد الأضواء الغربية التى كان يمكن أن تنساب إلى شعره ، ولم يعد يظهر منها إلا ألوان خافتة ، بل قل ظلال تهتز من بعيد فى الفرعونيات وما ينتظم فى سلكها .

وأخذ العقاد فى هذا الكتيب « الديوان » يُشرِّح أشعار شوقى ويُجَرِّحُها ، ويحاول بكل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف ، بل هى عظام نخرة ، فلا شعر فيها ولا عاطفة ، وإنما فيها التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجواهر ، وما يمكن أن يسمّى شعوذة وأصدافاً من التشبيه غير لامعة .

وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوقى ، وهى ثورة تتحول عند العقاد إلى ما يشبه النضال والخصومة ، وكأنه يرى شوقى خطراً على الجيل الناشئ ، فهو يريد أن ينحّيه عن طريقه حتى يبدأ التجديد الواضح فى الشعر .

العربى ، وحتى لا يضطرب الشعراء بين التجديد والتقليد كما يضطرب شوقى ، وكان شعره يروج فى أوساط الأدباء والمثقفين ، فكان ذلك يزيد فى حنق العقاد وغضبه وثورته .

وحدث فى أثناء ذلك أن نالت مصر بعض الثمرات من حركتها الوطنية ، فأعلن تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ وقام النظام النيابى وشعر المصريون أنهم استردوا حرياتهم وخاصة ما اتصل منها بالفكر والرأى . وكان من آثار ذلك أن كثرت الأحزاب ، فبينما لم يكن قبل الحرب الأولى فى هذا القرن غير حزب الأمة والحزب الوطنى أصبح بمصر أحزاب مختلفة من وفديين ودستوريين إلى شعبيين واتحاديين ، وكان لكل حزب صحفه ، وكان الحزب الوفدى بزعامة سعد زغلول يحتلُّ المكانة الأولى فى نفوس الشعب ، فكانت صحفه هى التى تُقْرَأُ ، وهى التى يُقْبِل عليها الجمهور ، فرأت الأحزاب الأخرى أن تقوم بمحاولات تصد هذا التيار الجارف ، وتحوِّل ولو أسراباً قليلة منه إليها ، فعُنيت بالأدب وعَرْضه على الجمهور ، حتى تروج صحفها ، وحتى يقبل الناس على قراءتها . ولم تكتف الأحزاب المعارضة للوفد بذلك فى صحفها اليومية ، بل أصدرت صحفاً أسبوعية خاصة بالأدب ودراساته فى الغرب والشرق على نحو ما أخرج الدستوريون السياسة الأسبوعية ، وكان يكتب فيها هيكل وطه حسين والمازنى . وواجه ذلك الوفديون بحركة مقابلة فى صحفهم ، فأخرجوا البلاغ الأسبوعى ، وكان العقاد كاتبهم الأول فى السياسة والأدب والنقد .

وبجانب هذه الصحافة نشطت الصحافة الشهرية وعلى رأسها الهلال والمقتطف . فكان من ذلك كله نشاط واسع فى أدبنا السياسى وفى النقد الأدبى ، وذهب طه حسين يدعو دعوته المشهورة وهى أن الأحكام التاريخية فى الأدب ليست إلا أحكاماً إضافية ، وأخذ يشك فى الشعر الجاهلى ، ونشر كتاباً فيه أحدث ضجة واسعة . وفى الوقت نفسه كان هناك منزع مخاصم لطه حسين وأمثاله ، وهو منزع محافظ يقوم على احترام التراث العربى القديم والأحكام التاريخية السابقة .

واتسعت رقعة المسألة لا بين طه حسين وخصومه ، بل بصفة عامة بين مَن سُمُّوا مجددين ومحافظين ، واتخذ النزاع أشكالا مختلفة ، وحمل مصطفى صادق الرافعى راية المحافظين لا ضد طه حسين فقط بل ضد كل مَن حدثته نفسه بالثورة على الأدب العربى ، وأثار هو وسلامة موسى فى مجلة الهلال بحثاً طريفاً فى القديم والجديد ، فسلامه موسى يشك فى كل التراث العربى ، ويقول إن الحياة المادية تغيرت فلا بد أن يتغير الشعور وأن تتغير العواطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعى إن الأدب العربى يتسع لكل جديد ، وإنه ليس أدبا عربيًّا كلُّ ما يخرج على أساليب العرب وطرقهم . وتشتد المعركة ، ويدخل فيها العقاد ، وتتسع الخصومة بينه وبين الرافعى حتى ليكتب فيه كتابه « على السفّود » يعيب آراءه ويعيب شعره خاصة ، وكأنه جاء ليردّ عدوان العقاد على شوقى .

وفى أثناء هذا النقد الأدبى الصاخب يكتب نقاد وشبان مختلفون فى المجلات ، وتثار مسائل كثيرة فى الأدب وتحليله ، وخاصة مسألة القديم والجديد فى الشعر . ولا ينظم شوقى فى المديح وحده ، وإنما ينظم أيضاً فى حوادث ومناسبات جديدة تتصل بحياتنا الوطنية وببعض المشروعات الإنشائية ، ويتساءل النقاد هل هذا النوع من الشعر الجديد نوع قيم ينبغى أن يعكف عليه الشعراء أو هو كالمديح والهجاء ينبغى أن يهجروه ؟ وينظم شوقى فى المخترعات الحديثة فيتساءل النقاد أيضاً أهذا حقًّا لون جديد ينبغى أن يهتم به الشعراء أو هو كالشعر التقليدى ينبغى أن يدعوه ؟ ويكتب طه حسين ويكتب المازنى ويكتب العقاد ، ويكثر الضجيج فى هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد الذين سميناهم إلى أن هذا تجديد قاصر ، لأن الشاعر يربط نفسه بحوادث معينة لو أنها لم تحدث ما نَظَم شيئاً ، والأصل فى الشاعر أن يكون له وجهة وغاية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوارة الريح كل يوم فى اتجاه حسبَ ما تأتى به الظروف والحوادث . ويستمر العقاد خاصة فى حملاته الشديدة على شوقى ، من ذلك قوله عنه وعن أنصاره ، وهو يدعوهم بالشوقيين :

«ظنوا فى حيرتهم أن الشعر العصرى هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطيارات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون ، فقلنا لهم : لا . . . لو كان هذا هو الشعر لوجب على كل شاعر أن يظل على اتصال بالمصانع تنفحه (بالكتالوجات) أولا فأولا ليسابق سواه فى العصرية ، ويكون فى شعره (على آخر ساعة) كما يقولون فى لغة التجارة والصناعة . وبعد فهؤلاء شعراء أوربا وأمريكا لم يجتمع مما نظموه فى وصف المخترعات ما يملأ كراسة صغيرة ، وفيها الشعراء جدّ الشعراء فى الوصف خاصة وفى سائر فنون القصيد ، فهل يزرى بهم ذلك أو يدخلهم فى عداد الأقدمين والمقلدين ؟ كلا ! وإنما أنتم تولعون بالطيارات وما أشبهها ، لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم ، وتتأثرون الجاهليين ، وأنتم تزعمون أنكم تأخذون بالحديث ، فقد وصف الجاهليون الناقة ، فوجب أن تصفوا أنتم الطيارة ، لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطيارات ، فكأن الشاعر لم يُخلق فى الدنيا ، إلا لينظم فى وسائل المواصلات ، كيفما تبدلت بها الغير وتقلبت بها الأحوال . . . . وظنوا وظنّ معهم بعض المطلعين على طرف من العلوم الحديثة أن الشاعر شاعر الأخلاق والاجتماعيات لا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ فى ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع فى أيامه ، ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جوته » مثلا لما عثروا فيه على بيت فى وصف الزلازل السياسية التى أحاقت بألمانيا فى حياته ، وهو هو بإجماع النقاد شاعر وطنه العظيم ، والرجل الذى كان له أثر فى يقظة ألمانيا الأدبية يعدّ فى طليعة الآثار . فللشعر فى إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، ولليقظات النفسية مسالك ومسارب لا يُستَدَلّ عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التى تكتب فيها الصحافة ، ويتحدث بها اللاغطون بالموضوعات اليومية »[1] .

ولا يزال العقاد كما عهدناه قبل الحرب يستلهم فى حُكمه على شوق الصورة

(١) ساعات بين الكتب للعقاد « طبعة سنة ١٩٢٩ » ص ١١٩

الأدبية الغربية ، فإذا لم يُحدث شعراء الغرب شعراً فى المخترعات الحديثة ولا فى الحوادث السياسية والاجتماعية فلا يجوز لشوقى أن يحدث شيئاً من ذلك . وربْطُ عجلة شوقى بشعراء الغرب تحكمٌ ، وهو بالضبط ربط بنوع من التقليد الذى كرهه العقاد فى شوقى ، وغاية ما فى الأمر أن شوقى كان يقلد شعراء العرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب .

وربما كان تقليد شوقى لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات مَنْ يقرأونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب . وأكبر الظن أن ذلك ما أسقط بعض دعاة التجديد ، سقط شكرى والمازنى ، وسقط أبو شادى وجماعة أپولو الذين نشأوا حول هذا التاريخ ، بل إننا نجد الجماعة الأخيرة تتجه إلى شوقى وتتخذه رئيساً لها ، كأنها فقدت إزاء شوقى حق استقلالها والسيادة على نفسها .

ومهما يكن فقد دار بين سنتى ١٩٢٠ و ١٩٣٠ نقد كثير لما كان ينظمه شوقى حينئذ فى المناسبات والمخترعات الحديثة ، وكان أهم من أدار هذا النقد العقاد من جهة ، وطه حسين من جهة أخرى إذ لم يكن معجباً بمناسبات شوقى ، ولا بكثير مما كان ينظمه ، وكان يأخذ عليه وعلى زميله حافظ الكسلَ فى التثقف والاكتفاءَ بتناول الأشياء من قريب . وحدث أن أحمد لطفى السيد ترجم كتاب الأخلاق لأرسطو ، واستقبل شوقى ذلك بقصيدة بديعة من قصائده ، غير أنه نسبَ فيها إلى أرسطو بعض آراء أستاذه أفلاطون ، فاستغلَّ طه حسين الفرصة ، وحمل على شوقى وعابه عيباً شديداً بنقص ثقافته الفلسفية[1] .

وقد يعاب شوقى بنسبته إلى أرسطو آراء ليست له ، ولكن لا يعاب جملة بضعف ثقافته الفلسفية ، فليست الفلسفة ضرورية فى تكوين الشاعر العظيم ، ولم يكن هوميروس يعرف فلسفة ، وحتى إن كنا نريد من الشاعر أن تكون له فلسفة ، فليس معنى ذلك أننا نُلزمه بقراءة الفلسفة ، فالفلسفة شىء والشعر

(١) حافظ وشوقى ص ١١٥ وما بعدها .

شيء آخر ، ولم يكن شكسبير ولا ڤيكتور هيجو ولا دى موسيه ولاغيرهم ممن قرأ لهم شوقى فلاسفة.

ونحن نعرف أنه ليس من مهمة الشاعر أن يعبّر عن الفكر ، إنما مهمته الأساسية أن يعبر عن الشعور ، فطلبُ التفلسف إلى شوقى نوع من التحكّم كطلب تقليد الشعر الغربى . ومن هذا اللون من التحكم أن ينشر شوقى قصيدة فى شكسبير فيقرؤها طه حسين ويعقّب عليها بقوله :

« أقلُّ ما يحسّه قارؤها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلا شيئاً ضئيلا جدًّا يعرفه المثقف العادى ، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ، ولم يتمثله ، ولم يحس ، بل لم يحاول ، تصوير هذا الروح . وكل ما فى القصيدة مدح لإنجلترا أول الأمر ، ثم ثناء على شكسبير غريب ، يشبّه فيه أبيات شكسبير بالآيات المنزلة ، ويشبه معانى شكسبير بعيسى . ولست أدرى ما هذا الحسن المشترك بين معانى شكسبير وبين المسيح ، بل لست أدرى كيف يُذْكَرُ شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربى إلى جانب المسيح ؟ وكيف يشبّه أدب شكسبير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال ، ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقرأونه ستروعهم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعانى ، لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً . ثم يقول شوقى إن قصص شكسبير تمثّل الحياة ، وكل مثقف يعرف هذا ويقوله ، بل كل مادح لشاعر من الشعراء الممثّلين يقول فيه هذا بالحق حيناً ، وبالباطل أحياناً . ثم يتجه شوقى إلى شكسبير ، فيسأله أسئلة عادية قد ألفها الناس منذ قرأوا رثاء أبى العلاء ، وعرفوا تصويره لبِلى الأجساد فى القبور ، ثم يطلب إلى شكسبير الذى أجرى الدم أنهاراً فى قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحاراً فى ظل الحضارة الحديثة ، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان . هذا علمُ شاعرنا بشكسبير ، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه ، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين فى شكسبير ؟ وإنى لأعرف محاورات لجوته حول بعض القصص التى تركها شكسبير حول هملت

مثلا فى وهلم ما يستر لا يُذْكَر معها ما قاله شوقى من الشعر ، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان والفرنسيين فى القرن الثامن عشر ، لأن فِقْه هذا الشاعر العظيم قد تقدم فى قرن ونصف قرن تقدماً عظيماً[١] » .

وفى رأينا أن هذا تحكُّم ، فإن طه حسين يطلب إلى شوقى أن يعبِّر فى ثنائه على شكسبير لا عن علمه وفقهه به ، بل عن علم القرون التى سبقته وفقهها به ، ويقارن بينه وبين جوته ، مع العلم بأن جوته كان شاعراً وكان ناقداً ، فله فى النقد آراء يتداولها الدارسون والناقدون للأدب والشعر ، أما شوقى فلم يكن ناقداً يوماً ، بل كان دائماً ، كما هو فى هذه القصيدة ، شاعراً غنائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم ذلك بعقلية الشاعر الغنائى ، لا بعقلية الناقد المحقق ولا الفقيه العالم ، فيقول :

ما أنجبتْ مثل شيكسبيرَ حاضرةٌ ... ولا نمتْ من كريم الطير غنَّاءُ
نالت به وحده إنكلترا شرفاً ... ما لم تَنلْ بالنجوم الكثْر جوزاءُ
لم تُكشَفِ النفسُ لولاه ولا بُلِيتْ ... لها سرائر لا تُحْصَى وأهواءُ
شعرٌ من النسق الأعلى يُؤَيِّدُه ... من جانب الله إلهامٌ وإيحاءُ
من كل بيت كآىِ الله تسكنُه ... حقيقة من خيال الشعر غرَّاءُ
وكل مَعنى كعيسى فى محاسنه ... جاءت به من بنات الشعر عذراءُ
أو قصَّةٍ ككتاب الدهر جامعةٍ ... كلاهما فيه إضحاكٌ وإبكاءُ
مهما تمثَّلْ ترَ الدنيا ممثلَةً ... أو تُتْلَ فهى من الإنجيل أجزاءُ

وشوقى إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المنزلة لبيان بلاغتها وسحرها وفعلها فى النفوس ، وقد ذكر الإلهام والإيحاء ، وهما طبيعيان

---

(١) حافظ وشوقى ص ٢٠٣ .

يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر ، وذكرُه لعيسى فى أثناء ذلك ليس فيه غرابة ، فشكسبير مسيحى وإن كان متأثراً بوثنية القدماء ، وشعره إنجيل الشعر عند الإنجليز ، وهم يقدسونه تقديساً لا حد له ، حتى ليقولون كلمتهم المشهورة : لو خُيِّرنا بين شكسبير ومستعمراتنا لاخترنا شكسبير ، فشوقى لا يُغرب بهذا وأشباهه. أما قوله إن شكسبير يمثل الحياة مضيفاً إلى ذلك أن فيه إضحاكاً وإبكاء ، وأنه يكشف أسرار النفوس ، فمن أدق ما وُصف به شكسبير بين النقاد ، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوى غير قليل من عناصر الضحك ، وأنه بارع براعة لا حد لها فى كشف النفوس ونقل أسرارها ، وتمثيل الحياة فى مختلف مظاهرها ، إذ كانت له عين بصيرة واسعة نافذة استطاعت أن تحوِّل الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر . فلخَّص شوقى هذه الخصائص فى أبياته على طريقة الشاعر الغنائى الذى يوجز ويلمِّح ويشير من طرف خفى . أما الأسئلة التى سألها شوقى بعد ذلك لشكسبير عن الموت وما بعد الحياة فقدَّم لها بأنه أبان للناس عن هذه الحياة الدنيا وما يجرى فيها من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخراهم وما هم ملاقون فيها ، ويفضى إليه بما عنده من أسرار ؟.

والحق أن من يقرأ كثيراً من نقد طه حسين والعقاد لشوقى يرى فيه ضرباً من التحكم ، مرجعه إلى أنهما يحاولان فى كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية . ومما كانا يأخذان عليه أيضاً ، واندفع الشبان من ورائهما يثيرونه كثيراً ، وفرةُ استخدام شوقى للصور القديمة فى شعره ، فإذا عادت أم المحسنين بعد غيبة طويلة فى تركيا استقبلها شوقى بقوله :

ارْفعى السِّتْر وحَيِّى بالجبينْ   وأرينا فَلَقَ الصبْح المبينْ

وقِفى الهودجَ فينا ساعةً   نقتبسْ من نور أُمِّ المحسنين

واتركى . فضل زماميه لنا   نتناوبْ نحن والروح الأَمينْ

وهى لم تعُد فى هودج ، وإنما عادت فى سيارة ، فلا زمام ، ولا ستر ،

ولا شيء، ومن هنا قالوا : ماذا يَضير شوقى لو أنه ذكر أنها عادت فى سيارة، ولكنه يأبى إلا أن ينزع نفسه من الحاضر، ويرتد إلى الوراء، إلى الجاهلية وعصر الناقة والبعير، كأنه يعيش فى الصحراء لا فى القاهرة المتمدينة المتحضرة التى اختلفت وسائل النقل والمواصلات فيها عما كان الشأن فى القديم. ومما انتقدوه عليه، ويجرى هذا المجرى استفتاحه قصيدته : « مشروع ملنر » بقوله :

اثْنِ عِنَانَ القلب واسْلمْ بِهِ ... من رَبْربِ الرَّمْل ومن سِرْبِهِ[1]

قالوا ما لنا ولهذا الربرب يجرُّه من الرمل جرًّا ؟ ولماذا لا يتغزل فى فتاة قاهرية أو من عصره ؟ ولكنه يريد دائماً التقليد ، حتّى فى الغزل ومن يتغزل بهن. ويقول فى قصيدة أُنشدت فى حفل تكريم لأشخاص اعتُقلوا ثم أُفرج عنهم :

يَحْدِجن بالحدق الحواسدِ دُمْيةً ... كظباء وَجْرةَ مُقْلَتَيْن وجِيدا[2]

فيقول نقاده ما لنا ولوجرة التى ذكرها امرؤ القيس فى بعض شعره ؟ إنه يأبى إلا أن يتابع وأن يبالغ فى متابعته ، فيركب العصور من خلف ليأتى بلفظة من امرئ القيس وأمثاله الجاهليين ، حتّى يروع سامعيه . وهو لا يصنع ذلك بالغزل وما يتصل به فحسب ، بل يطبِّقه على كثير من شعره ، فإذا انتصر مصطفى كمال على اليونان وأخرجهم من بلاده لم يذكر عُدَدَ الحرب الحديثة التى استخدمها هو وجيشه من الدبابات والطيارات والمدافع[3] ، بل ذهب يذكر السيف والقنا وما يتصل بهما :

لم يأْتِ سَيْفُك فحشاءَ ولا هتكتْ ... قَنَاك من حُرْمَة الرهبان والصُّلُبِ

فهو لا يجانس بين العصر وشعره ، ولا يحقق كلامه ، ولا يحاول أن يجعل صلة بينه وبين الواقع . وكان مثل هذا النقد يوجَّه فيما يماثل السهام النارية ، يريد أن يخترق حجاب هذا الشاعر الذى يستهوى الناس من حوله ، بل كان

(١) ربرب الرمل وسربه: القطيع من البقر والظباء، والاستعارة واضحة.

(٢) يحدجن : يبالغن فى النظر. دمية : حسناء. وجرة : موضع (٣) انظر حافظ وشوقى ص٢٦.

يوجّه فيما يماثل عصا موسى ، يريد أصحابه أن يقضوا على سحر شوقى وأن يلقفوا ما يأفك من شعر !

والحق أن شاعرنا ليس عليه من بأس فى استخدام ذلك كله ، لأنه حين يستخدمه لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذه رموزاً ، فهو يرمز بالهودج عن السيارة ، ليُكسب المقام وقاراً وتجلّة يخلعهما القِدَم . وعلى نحو من ذلك يذكر رَبْرَب الرمل وظباء وَجْرَة والسيف والقنا ، فهذه كلها أشياء لا يعنيها شوقى بذاتها ، وإنما يستخدمها من حيث إنها رموز تقليدية تجرى على ألسنة الشعراء . فكان من الواجب أن لا يشتط النقاد فى قدحه لاستخدامه هذه الرموز ، فهو يعرف قبلهم أنها قديمة ، ولكنه يتخذها لتُضْفى على شعره جمالا حيناً ، ووقاراً حيناً ، وهو لا يريدها دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة ، وإنما يريدها على أنها رموز فقدت معانيها القديمة ، وأصبحت رموزاً لمعان متجددة .

وشوقى لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم ، فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاتينية كثيرة ، تقادَمَ عليها الزمن وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزاً لا أكثر ولا أقل ، وهى رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف إليه جمالا على جمال ، إذ تعين على خلق جوٍّ شعرى بديع ، فيه قديم وجديد وماض ومعاصر .

ومما لا شك فيه أن الناس يعيشون غير منبتّين من قديمهم ، بل إنهم ينزعون دائماً إلى الاتصال بماضيهم ، فإذا حاول شوقى هذا الاتصال لم يكن من حقنا أن نحرمه منه ، ولا أن نشوّش عليه ، إنما الذى من حقنا أن نتساءل عنه هو هل وفّق فى التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه ؟ . هذا هو السؤال الذى يوجّه إلى شوقى ، أما أنه يستخدم القديم أو العناصر القديمة فى شعره فهذا من حقه ، ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير عواطفه ، بل لعله إنما كان يتفوق ، أو بعبارة أدق كُتب له أن يتفوق على من كانوا يبالغون فى التجديد ، ويتخذونه مثالا للمحافظة ، لهذا المنزع فى فنه ، فهو لا ينسى القديم ،

وشعره لذلك لا يخرج على الذوق العربى العام ، ولا يشذ على الصورة الفنية المرسومة فى أذهان الناس .

وكأنه كان يملك أسرار الشعر العربى ، فهو يحسن أداءه ، ويحسن خلق الجو الذى يجذب الأنظار إليه ، تارة باستخدام العناصر الحاضرة ، وتارة باستخدام العناصر الماضية ، وهو يزاوج بين المجموعتين مزاوجة من شأنها أن تُشْعر من يقرأونه بأنهم يقرأون شعراً عربيًّا ، فالطريق الفنى الموروث لم ينقطع والجوُّ الشعرى لم يتبدد ، بل لا تزال الدروب متصلة ، والخيوط غير منقطعة .

ومع ذلك كان شوقى يَصْلى ناراً حامية من العقاد خاصة ومن شباب الجيل الجديد ، فكان كلما أخرج قصيدة تُصَوَّب إليه السهام ، حتى حين احتفلت الحكومة المصرية رسميًّا بتكريمه ، واجتمع الشعراء لذلك من آفاق العالم العربى ، فإن السهام والنبال سرعان ماتجمعت فى عدد السياسة الأسبوعية الذى خرج ليسجِّل هذه المناسبة . وأكثرُ ما فيه إنما رَمَى به شبابٌ نزعوا عن قوس طه حسين أو قوس العقاد ، فكنتَ لا تسمع ولا تقرأ إلا شاعر التقليد وشاعر الخديوى ، وشاعر المناسبات ، وشاعر الصنعة والتكلف وشاعر المعارضات الشعرية ، وقلما تقرأ أو تسمع ثناء أو نقداً عادلا أو رأياً شخصيًّا صادراً عن تمهل وأناة فى الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته الفنية بياناً غير متأثر بآراء سابقة ، وكأنما كان بِدْع العصر أن يهاجم الشبان وناشئة الجيل الجديد شوقى دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، فأسلحتهم كلها مستعارة من طه حسين والعقاد ومن لفّ لفهما من كبار النقاد المعاصرين .

ومن المؤكد بل من اليقين أن طه حسين كان أكثر اعتدالا من العقاد فى نقده لشوقى ، فلم يبالغ مبالغته فى تجريحه ، ولم يسرف إسرافه ، بل كان دائماً يشيد بمواهبه ونبوغه ، ويقول إنه رَدَّ إلى الشعر العربى نضرته وبهاءه القديم ، ومهد خير تمهيد لنهضته الحديثة فى مصر ، بل لزعامتها وقيادتها لشعراء العرب فى الأقطار الإسلامية المختلفة .

فنقد طه حسين كان يسوده غير قليل من الإنصاف والاعتراف بعبقرية شوقى فى الشعر ، أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوقى كأنه شُواظ من نار ، يريد أن يحرق به شعره وفنه ، لعله يكون « بخوراً » لفن الجيل الجديد وشعره الجديد كل الجدة فى تقاليده الفنية المكتسبة من الغرب . وكان ينتهز كل فرصة ينشر فيها شوقى قصائده ليأخذ عليه مسالكه ، وكان من أهم هذه الفرص قصيدة شوقى فى مهرجان تكريمه ، وهى قصيدة طريفة ، يفتتحها بوصف الربيع وإقباله ، ويجرى الوصف على هذا النحو :

مَرْحَبًا بالرَّبيع فى رَيْعَانِهْ ... وبأنواره وطيبِ زمانِهْ

رفَّتِ الأَرضُ فى مواكب آذا ... رَ وشبَّ الزمانُ فى مِهْرَجانِهْ

نزل السَّهْلَ ضاحكَ البِشْر يمشى ... فيه مَشْىَ الأَمير فى بُسْتَانهْ

عاد حَلْيًا براحتيه ووَشْيًا ... طولُ أنهاره وعَرْضُ جِنانهْ

لفَّ فى طَيْلَسَانِه طُرَرَ الأَرْ ... ض فطاب الأَديمُ من طَيْلَسانِهْ(١)

ساحرٌ فتنةُ العيون مبينٌ ... فَصَّلَ الماءَ فى الرُّبى بجُمانِهْ(٢)

عبقرىٌّ الخيال زاد على الطَّيْ ... ف وأربى عليه فى ألوانِهْ

صبغةُ الله ! أين منها رَفَائيـ ... لُ ومنقاشُه وسحرُ بَنانهْ

رنَّم الروضُ جدولا ونسيماً ... وتلا طَيْرَ أيكهِ غُصْنُ بانِهْ

وشدَتْ فى الرُّبى الرَّياحينُ هَمْسًا ... كتَغَنِّى الطروبِ فى وجدانِهْ

كل ريحانةٍ بلَحْنٍ كعُرْس ... أُلِّفَتْ للغناء شَتَّى قيانِهْ

نغمٌ فى السماء والأَرض شَتَّى ... من معانى الربيع أو ألحانِهْ

وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذه وسيلة ليصبَّ

---

(١) الطيلسان: كساء أخضر. الأديم: وجه الأرض. طرر: جوانب. (٢) الجمان: اللؤلؤ.

منه فوق رأس شوقى فى أثناء تكريمه وعلى مفرق إكليله حَميماً من نقده اللاذع ، يريد أن يمحو به هذا التكريم محواً ، يقول :

« ولندعْ من الأبيات ما يرادف نداء الباعة فى الأسواق (بالورد الجميل والفُلِّ العَجب والتمرحِنَّا روايح الجنة) ولننظر ما بقى فيها من دلائل الإحساس بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال فى موسم الجمال والحياة . كل ما يبقى بعد ذلك أن الربيع يمشى فى السهل مشى الأمير فى بستانه ، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل . فأما أن الربيع يمشى فى السهل مشى الأمير فى بستانه فيصح أن تكون كلمة موظف فى شارة الوظيفة لا كلمة إنسان فى نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان. وهى لا شىء من حقيقة ولا من تمويه ، ولا شىء من زينة صحيحة ولا من زينة مزيفة ، ولا شىء من عِيان بالنظر أو تصور بالخيال ، فمشية الأمير فى بستانه كمشية كل إنسان فى كل بستان ، والأمير لا يكون على أجمل حالاته هنالك ، لأنه قد يمشى فى مباذله التى لا تميزه عن سائر الناس . . . والربيع بعد هو البستان ، فهلا قال شوقى إن الربيع يمشى فى الربيع مشية الأمير فى الأمير ، والأمير أيضاً قد يكون شيخاً فانياً ، لا حسٌ فيه ولا عاطفة ، وقد يكون فتى دميماً لا بهجة له ولا وسامة ، وقد يكون أميراً كأمير الشعراء ، لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان . فماذا من إحساس الإنسان فضلا عن الإنسان الشاعر فى ذلك التشبيه الذى جعل لنا الربيع ملحقاً بالميزانية والتشريفات والدواوين ؟ . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل فكلمة لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار ، فالعامة المسفّون هم الذين يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفائيل . أما النفس التى تذوق جمال الطبيعة وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ فى الرياض أجمل من الأصباغ فى الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهجة ألوان تغالب

ألوان الأزهار والأنوار . . . ثم أى معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون ؟ ثم هل كان رفائيل بعد كل هذا مصوراً مفتناً فى تصوير الرياض والأزهار ؟ لا ، بل كان الرجل مصوّر وجوه وشخوص مقدسة برع فيها براعته ، ولم يُضْرب به المثل قط فى تصوير الرياض والأزهار ، فلا حِسّ هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثمّ إمارة (كذابة) فى الدنيا فهى إمارة هذا الذى لا يكفيه أن يُعَدّ شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر ، وحتى يقال إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة[1] » .

والعقاد لا ينصف شوقى بهذا النقد ، وطبيعى أن لا ينصفه ، وهو ثائر عليه كل هذه الثورة العنيفة ، التى ينكر فيها عليه كل شىء حتى الألحان والأشعار ، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادى ، ويتمادى ، فيصفه بالعامية والإسفاف والغباء ، وما يزال يجرّحه محنقاً عليه مغيظاً منه ، حتى يخلع عنه إمارة الشعر التى تَوَّجَتْهُ بها شعراء العالم العربى كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوقى ، أما الصورة الأولى فتشبيهه للربيع بالأمير ، وهى صورة طريفة ، لا يفد منها على الذهن مطلقاً مقدّرات العقاد ، تلك المقدرات التى لا يمكن أن يفكر فيها شوقى ولا من يقرأونه لسبب بسيط ، وهو أن شوقى يشبه الربيع بالأمير فى خيلائه وروعته وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب ، مطرزة أكمامها بالوشى . وليس فى الصورة غرابة ولا رائحة الميزانية والدواوين ، إنما فيها التمادى فى إكمالها بالبشر والضحك والمواكب والمهرجان . وكل ذلك يحتذى فيه شوقى على الأسلوب العربى المعروف ببراعة الاستهلال ، فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربى اشتركت فى مهرجان تكريمه وضَفْر إكليل الإمارة للشعر على مفرقه ، فهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة فى قصيدته التى يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاءوا يتوّجونه ، ويجلسونه على عرش إمارته .

---

(١) ساعات بين الكتب ص ١٠٩ .

أما الصورة الثانية فمقارنة شوقى لصبغة الله بصبغة رفائيل وتقديم الأولى على الثانية، فقد رأى العقاد فى ذلك جرحاً للإحساس بجمال الطبيعة ، إذ قرنها شوقى إلى الجمال المصنوع ، يصنعه رفائيل . والعقاد غير محق فى نقده ، لأن رفائيل من أبرع المصورين فى التاريخ البشرى ، وليست لوحاته « مصبغة ألوان » وإنما هى آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجمِّلها وتضيف إليها بِدْعاً جديداً من مخيلة الرسام الحاذق ، وهو بدع يتسابق الهواة فى شراء لوحاته الباهرة ، حتى لتشترى اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوقى بين الربيع ولوحات رفائيل لم يكن مغرباً على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤمّون المتاحف ، ويبهرهم ما يرون فيها من رسوم تحيّرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص ووجوه ، فكمال المحاكاة والتقليد للطرفين طرفى الأزهار والأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة .

وشوقى يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة فى الربيع ترتسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان ، وهى لوحات تستمد من أصباغ مقدسة تضيء بالسحر والفتنة والجمال ، هى أصباغ الله . وليس فى هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة ، بل على العكس يعلن شوقى أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة ، يتجسم فيها الجمال ويتجسد ، فإذا هى تبدو فى شكل لوحات تامة كاملة ، لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذى يراها متناثرة من حوله ، وإنما تبدو مجمَّعة مركزة ، كما تجتمع الخطوط وتتركز الألوان فى اللوحات الأنيقة البهيجة ، التى تشع سحراً وجمالا .

على أن هذا النقد الذى نناقشه الآن ، والذى نقف للمجادلة فى جملته وتفاصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الخصبة ، فقد أخذ يفيض بها على مناح وجوانب مختلفة ، فانصرف عن القصر والخديوى أو صرفته الظروف ، وعكف على الشعب وأخذ فى مخالطته والتعبير عن حياته وآماله .

ولم تُنْجِه هذه النزعة الجديدة من حملات النقاد ، بل ظلوا يتعقبونه ،

وظلوا ينقدونه ويُجرّحونه، وكل ما أتاهم بقصيد استقبحوه ، متأثرين بما قرأوه في النقد الغربي عن الشعر والشعراء ، وما يرون هناك من نماذج فنية مختلفة . وكان يعلو الصياح والضجيج حينما تُنشر قصيدة أو ينْشر جزء من الديوان ؛ ثم يهبط ؛ ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد . ولم يلبث الينبوع أن تفجرت منه عينٌ صافية حققت الحلم الذى كان يراود الجيل الجديد منذ أوائل هذا القرن ، ونقصد الشعر التمثيلي الذى ابتكره شوقى في العربية ، فبذّ بذلك نفس هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته ونبوغه فكانوا يكثرون من نقده ، كما كانوا يكثرون من الحديث عن الأمثلة الأوربية الكبيرة من الشعر القصصى والتمثيلي ، وقد رفعوا من أمامهم حواجز القوافى وسدودها المتراكمة ، واستحدثوا الشعر المرسل ، ومع ذلك ظلوا دون غايتهم ودون أمنياتهم ، حتى أخرجها لهم شوقى من حيز الخيال إلى حيز الحقيقة .

وهذا اللون الجديد الذى استحدثه شوقى لم يصرف نقاده عنه ، بل ازدادت العواصف الجامحة هياجاً ، وازداد ما تثيره من العجاج والغبار[١] وأكثر ما كان يُثار أن شوقى لم ينجح فى تجديده ، وأنه لا يزال قاصراً قصوراً شديداً عن بلوغ الآيات الرائعة التى كتبها شعراء الغرب الممتازون ، ولعل أهم ما كُتب حينئذ نقدُ العقاد لرواية قمبيز ، وسنعرض له فى الفصل التالى .

ومهما يكن فإن هذا النقد الجديد عند العقاد وطه حسين وأضرابهما كان له آثار كبار فى شعر شوقى ، فقد كان يشحذ ذهنه ، وكان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن فى فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة فى الصياغة والموسيقى وغيرهما وبين ما يراد للشعر العربى الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف ، ومن هنا استمر يستولى على المستهلكين لا فى سوقنا الأدبية وحدها بل فى جميع الأسواق العربية .

(١) اثنى عشر عاماً ص ٣٦ .

٢

الجمهور والصحف

مما يلاحَظ على شوقى وغير شوقى فى أواخر القرن الماضى وفى أثناء هذا القرن العشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثر أسلافهم ، بل كان تأثر الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدوماً ، فشاعر كأبى تمام أو المتنبى حينما كان ينظم شعره لم يكن يفكر إلا فى الأمير الذى يهديه شعره وفى حاشيته الخاصة . وبذلك كان الشعراء أرستقراطيين بأدق معنى لهذه الكلمة ، فهم لا يعرفون الشعب ولا يتصلون به إلا بمقدار حياتهم الخاصة فيه ، أما بعد ذلك فهم يجهلونه جهلا تامًّا ، لأنهم لا يشعرون بوجوده فى حياتهم الفنية ، ولا يرون له حقوقاً وواجبات عليهم ، فواجباتهم كلها ، وحياتهم الفنية كلها ، وكل ما يملكون من شعور ، مقصور على الخلفاء والأمراء وبطاناتهم .

وكانت هذه البطانات تضمّ جماعات من العلماء والأدباء كما نعرف عن بلاط المأمون مثلا أو بلاط سيف الدولة ، فكان الشاعر يستهدف فى شعره إرضاء هذه الجماعات الخاصة ، وهى إنما كانت تُعْنَى بالفن من حيث هو فن ، ولم يكن يهمها من أمر الشعب شيئاً ، وبذلك كان الشعر العربى قاصراً أو متخلفاً فى تصوير الشعوب الإسلامية فى أثناء العصور الوسطى تخلفاً شديداً ، فنحن لا نكاد نعرف من أمر هذه الشعوب شيئاً واضحاً ، إلا ما يأتى عفواً فى شعر الشعراء ، وهو إنما يأتى إشارة وتلويحاً ، وقلما أتى واضحاً أو صريحاً .

وكان شعراء المديح هؤلاء يضيفون أنفسهم أحياناً إلى شعرهم ، ولكنهم لا يحاولون فى أثناء ذلك أن يتحدثوا إلى الجمهور ، إنما يتحدثون إلى أنفسهم ، فيصورون ميولهم وأهواءهم وعواطفهم . وكان هذا أكثر التطور الذى مسّ

شعرنا العربى فى أثناء العصر العباسى وما بعده من عصور ، فإن الشعراء غنّوا أنفسهم ، فنظموا خمريات ، وتغزلوا بالإماء والغلمان ، واستشعروا فى ذلك غير قليل من الحرية .

ومعنى ذلك أن الشاعر العباسى ومن نسجوا على منواله من شعراء الأقاليم العربية حتى عصرنا الحديث كانوا لا يعنون بالجمهور مطلقاً ، فهم إما أن يعنوا بالأمراء وبطاناتهم من العلماء والأدباء وإما أن يعنوا بأنفسهم ، أما شعوبهم فكأنما سدّوا مغاليق أسماعهم دونها ، فلم يصوروها ، ولم يتجهوا إليها بشعرهم . ومن هنا كانت هذه الشعوب تنفصل عنهم ، وكان لها آدابها الشعبية الخاصة .

والبارودى نفسه أستاذ شوقى وسلفه الذى يحتذى على مثاله لا نجده معنيًّا بالجمهور المصرى عناية واسعة ، فهو فى الكثرة الكثيرة من شعره مشغول بنفسه ، يصف الحروب التى اشترك فعلا فيها ، ويتغنى بآماله وأحلامه ، حتى إذا نُفى تغنّى بآلامه وأشجانه . وفى أثناء ذلك نراه يطلب الإجادة الفنية على طريقة القدماء ، فهو يعارض أشعارهم ، وهو يريد أن يردّ إلى الشعر العربى حياته الخصبة القديمة .

وليس من شك فى أن اشتراكه فى ثورة عرابى قرّبه من الجمهور ومن شعبه ، ولكنه على كل حال استمر فى الصورة العامة لشعره يُعْنَى غالبا بنفسه كما يعنى بالإجادة الفنية من حيث هى . وكانت ثمار المطبعة فى أثناء ذلك أخذت تحمل عملها فى الحياة المصرية وشاركها انتشار التعليم الذى بدأه محمد على ، ثم وسّعه إسماعيل ، فوُجِدَت طبقة كبيرة تقرأ ، واختلفت الوسائل ، فبينما كان القدماء لا يطّلعون على شعر شاعر إلا عن طريق المخطوطات أخذت المطبعة توفّر جهوداً كثيرة فى هذا الصـــدد ، فمن جهة وفّرت الوقت ، ومن جهة ثانية وفرت النسخ .

وعلى نحو ما أحدث ظهور المطبعة انقلاباً واسعاً فى أوربا كذلك كان الشأن فى مصر ، فقد هيأت لسرعة تداول الكتب كما كانت عاملا أساسيًّا فى سرعة انتشارها ، وفى كثرة الأفراد الذين يمكن أن يطلعوا عليها . وكان الأفراد من القرّاء قد كثروا فعلا بواسطة الاتساع بالتعليم فى مصر .

وهذان عاملان أضيف بعضهما إلى بعض ، ونتج عنهما أن الشاعر أخذ يفكر فى الجماعة التى ستقرأ ديوانه ، فمثلا شوقى حينما طبع الجزء الأول من الشوقيات سنة ١٨٩٨ كان من غير شك يفكر فى الجماعات الكبيرة التى ستقرأ هذا الديوان لا فى مصر وحدها ، بل فى العالم العربى كله . ومعنى ذلك أن الرقعة التى يخاطبها الشاعر أخذت فى الاتساع ، فشوقى لا يفكر فقط فى بطانة توفيق وبطانة عباس الثانى ، وإنما يفكر أيضاً فى هذه الجماعات التى ستقرأ ديوانه .

وليس هذا فحسب ، فقد أحدثت المطبعة حدثاً هامًّا فى حياتنا العامة ، أو قل أخذت تحدثه ، وهو الصحف التى تتخاطب مع عدد واسع من القراء . ولم يكتف الشعراء بنشر شعرهم عن طريق الدواوين ، بل أخذوا ينشرونه عن طريق الصحف ، وأهَّل ذلك لتطور واسع فى شعرنا الحديث عند شوقى ونظرائه من أمثال حافظ .

وهو تطور نستطيع أن نرى خطوطه واضحة عند شاعرنا ، فقد كان فى أول نشأته يشبه أدق الشبه الشعراء الذين سبقوه ، فهو يمدح ، يحاول أن يرضى الخديوى وبطانته ، وهو ينظم شعراً يعبِّر به عن بعض عواطفه ، على نحو ما يصنع الشاعر العباسى ، ولكن لا يكاد يتقدم ، ويسافر إلى فرنسا ، ويطلع على الآداب الغربية ، حتى يختلف ذوقه . ويعود فيفكر فى نشر ديوانه كما يفكر فى الصحف ونَشْر شعره فيها ، وحينئذ يُساق سوقاً إلى التفكير فى الجمهور الذى ينشر له ديوانه ، وفى الصحف التى يخرجها أصحابها للشعب ، متخذين كل وسيلة ممكنة لإرضائه والحصول على إعجابه .

ويرى ذلك شوقى رؤية واضحة ، ولكنه فى الوقت نفسه يفكر فى سيده ، فقد اختار أن يعيش بقصره هذه المعيشة المترفة الناعمة التى كان مغرماً بها منذ طفولته ونعومة أظفاره ، فماذا يصنع وهو يريد أن يستولى على الشعب المصرى ، بل على الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له قَصَب السبق بين شعرائها ؟ وفكر وقدَّر ، ولم تلبث شاعريته الخصبة أن فتحت له أبواباً على مصاريعها يستطيع أن ينفذ منها ، فيرضى الشعب المصرى والشعوب

العربية ، وفى الوقت نفسه يرضى سيده أو قل لا يغضبه ، بل لعل منها ما كان يعجبه ويطلبه ، ويلحّ فى طلبه .

وكان أهم هذه الأبواب مدح الخلافة التركية ، وتصادف أن كانت أوربا المسيحية قد أعلنت عليها حرباً صليبية تارة تقودها روسيا ، وتارة تقودها دول البلقان ، وها هى مصر قد وقعت فريسة تحت أنياب الاحتلال الإنجليزى ، ووقع شمال أفريقيا فى حبائل الفرنسيين والإسبان والطليان .

ونتج عن هذا كله أن استشعر المسلمون كرهاً للعالم المسيحى فقد أحسوا بحرب صليبية مقنعة تضرب أوتادها ، بل تغرز حرابها وسيوفها فى صدر الشرق الإسلامى وفى أطرافه المختلفة . وتَطَلَّع المسلمون وسط هذه الظلمات إلى الترك والخلافة التركية يتمنون انتصارها وظفرها بأعدائها .

وبذلك تحول شوقى يمدح الخليفة التركى وأعماله ، ويعتزّ بانتصاراته معبراً عن الآمال الكامنة فى نفوس المسلمين جميعاً وفى نفوس المصريين وزعيمهم مصطفى كامل وأميرهم عباس ، فقد اتفق هوى الأمير والزعيم والجمهور ، وعمد شوقى إلى قيثارته ، فغناهم جميعاً هذه النغمة التى تُسْطِر بهم وتهز أنفسهم .

ومن يطلّع على الشوقيات يستطيع أن يلاحظ كثرة القصائد التى يتغنى فيها بالخليفة وبالترك وشجاعتهم وخُلقهم وما ينوطهم به المسلمون من آمال تجيش فى صدورهم ، ونحن نعرف أهمية الخلافة عند المسلمين ، ويستغل ذلك شوقى ، فما يزال يذكر مواقف الإسلام السابقة ، وما يزال يمدح الخليفة بالعناصر الإسلامية المختلفة من تقوى وزهد ، فهو الهادى المهدى ، وهو حصن الدين الحنيف .

ولشوقى فى هذا الباب قصائد كثيرة ، وخاصة فى عهد الخليفة عبدالحميد ؛ ومن أروع ما نظمه من هذه التركيات قصيدته « صدى الحرب » فى وصف الوقائع العثمانية اليونانية وقصيدته « الأندلس الجديدة » و « تحية للترك » غير قصائد أخرى كثيرة .

ولا يقرأ الإنسان هذه القصائد حتى يحسّ فيها عاطفة قوية ، وربما

كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى عنصر شوقى التركى فكان يستشعر فى نظمه آباءه وأصوله ، وفى الوقت نفسه كان يريد أن يرضى سيده ، وكان أيضاً يريد أن يرضى الشعوب الإسلامية ، فاجتمعت أسباب متشابكة ، لتضفى على تركياته جمالا وقوة .

ولم يكن الخليفة ولا كان الترك يقرأون هذه الأشعار التركية ، فشوقى ينظم بلغة لا يفهمونها ، وإذن فهو لا يتوجّه للخليفة وبطانته بشعره كما كان يصنع شعراء العصور الوسطى ، وإنما هو يتوجه إلى سيده عباس والشعوب الإسلامية . وهو ينشر هذا الشعر فى الصحف السيارة ليقرأه المسلمون فى مشارق الأرض ومغاربها . ولا شك فى أن هذا يُحْدث اختلافاً شديداً بين شعر شوقى فى مديح الخليفة وشعر من سبقوه من الشعراء فى مديح الخلفاء ، فأبو تمام مثلا حين يمدح المعتصم إنما ينظم شعره للمعتصم ، وينشده له ، أو يقيم من ينشده ، وهو يريد أن يظفر برضاه ورضا بطانته ، وهو لذلك يحاول جاهداً أن يحسن فنه ، فيوشيه بزخرف بديع ، ولا يتوسع فى العواطف الدينية ، يمسها ولكن فى رفق ، فليست هى التى تشغله ، وإنما يشغله فنه وعنايته به .

أما شوقى فلم يكن ينشد هذه التركيات عبد الحميد ولا غيره من الترك ، ولم يكن ينشدها بطانةً خاصة حول الخليفة ، فالخليفة وبطانته جميعاً لا يحسنون العربية ، ولا يفهمون شيئاً مما ينظم بها ، إنما يؤلف شوقى هذه التركيات وينشرها فى صحيفة الأهرام أو فى غيرها لتذيع فى العالم الإسلامى وتنتشر . ومن أجل ذلك لا يكون اهتمامه الأول بصنعته كما كان الشأن عند أبى تمام ، إنما يكون بالعواطف الدينية ، التى تُعْنى بها الشعوب الإسلامية ، ويعنى بها قراؤه فى مصر والشام والعراق ، واستعرضْ أى تركية له ، فستراه دائماً يشدّ فى نسيجها خيوط العاطفة الإسلامية ، فى الأثناء والخاتمة والمطالع ، ومن طريف مطالعه قوله فى افتتاح قصيدة « صدى الحرب » الرائعة :

بسيفك يعلو الحقُّ والحقُّ أَغْلَبُ   ويُنْصَرُ دينُ الله أيان تَضْرِبُ

وما يزال يَسْنُدُ القصيدة بمثل هذه النغمات الدينية ، مشيداً بالترك وشجاعتهم

وبسالتهم وخلقهم ، حتى يقول مخاطباً للخليفة فى نهايتها :

فلا زلت كهفَ الدين والهاديَ الذى إلى الله بالزُّلفى له نتقربُ

ولم يكن هناك خليفة حقيقى يخاطبه ، وإنما هو يخاطب الجمهور عن طريق منبر الصحافة ، فالموضوع الخليفةُ أو انتصار الترك على اليونان أو تحيتهم أو نحو ذلك ، وليس الترك ولا خليفتهم المقصودين بالقصيدة من هذه التركيات ، وإنما المقصود الشعب المصرى والشعوب العربية .

وهذا معنى قولنا إن شاعرنا يخضع فى فنه للجمهور والصحف ، فالجمهور يطلّع على الصحف ، ويتقدم له شوقى عن طريق هذه الصحف ، يريد أن يُطْلعه على شعره وفنه ، فيختار له موضوعاً يهمه ، واتفق أنه كان يهم سيده ؛ فذهب يُكثر من التغنّى به ويضع على أساسه كثيراً من ألحانه وأنغامه .

ولا ريب فى أن هذا تبدل واسع فى تاريخ الشعر العربى ، فقد أخذ شعراؤه يُعْنون بالجمهور ، وأخذوا ينظمون لهذا الجمهور فى الموضوعات التى يهتم بها ، وبذلك لم يعد الشاعر حبيسَ عواطفه الخاصة لا قِبَلَ نفسه ولا قبل الخليفة أو الأمير الذى يمدحه ، بل أصبح حبيس عواطف عامة إن صح هذا التعبير .

ونبّهته العاطفة الدينية التى يصدر عنها فى هذه التركيات إلى موضوع ثان ، لعله كان أمس رحماً وصلة بالدين ، وهو مدح الرسول الكريم صلّى الله عليه وسلم. وقديماً مدحه الشعراء ، ولكن الأبوصيرى تفوق عليهم تفوقاً واضحاً فى قصيدتيه : الهمزية والبردة ، فرأى شوقى أن يعارضه ، وأن ينسج على منواله قصيدتيه : الهمزية والميمية . وعلى طريقته فى المعارضات حاول أن يدخل فى قصيدتيه عناصر وأفكاراً جديدة . أما الهمزية فافتتحها بقوله المشهور :

وُلِدَ الهُدى فالكائناتُ ضياءُ وفَمُ الزمانِ تبسُّمٌ وثناءُ

ولم يُبق للأبوصيرى معنى طريفاً إلا حاول نَسْجه فى حُلّة قشيبة أو صُنْعه

فى دُرَّة يتيمة ، وما زال حتّى تعرض للإسلام ودعوته للتوحيد ، ونظامه السياسى والاجتماعى ، فقال :

الإشتراكيون أنت إمــامهُم | لولا دعاوى القوم والغُلوَاءُ
داويتَ متّئدا وداوَوْا طفْرَةً | وأخفُّ من بعض الدواء الدَّاءُ
أنصفتَ أهلَ الفقرِ من أهل الغنى | فالكلُّ فى حق الحياةِ سواءُ
فلو أنَّ إنساناً تخيرَّ مِلَّةً | ما اختار إلا دينَكَ الفقراءُ

أما البردة فقد خفق لها قلب العالم الإسلامى كله ، يقول أحمد زكى : « طالما عارض الناس بردة الأبوصيرى فى القديم وفى الحديث بمئات ومئات من المنظومات ، لكن الصيت بقى لهذه البردة وحدها إلى الآن . على أن قصيدة شوقى ، وإن لم تزحزحها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير ، ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذى انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوى فى مصر ، الشيخ سليم البشرى ، مع جلالة قدره وسمو مركزه ورفيع مقامه ، قد تولىّ بنفسه وقلمه شرح هذه القصيدة ، وقد صاغها شوقى وهو لا يزال فى سن الفتوة وطراءة الشباب ، لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها ويقدر ناظمها ، ثم يتوفر على شرحها ، وما رأى الناس لذلك مثيلا قبل شوقى »[1] . وربما كان أروع ما فى هذه القصيدة التى فتنت شيخ الأزهر ، فجعلته يشرحها ، المقطع الخاص بالدفاع عن غزو الرسول مما يردده المبشرون وبعض المستشرقين عن الإسلام ، وأنه انتشر بالسيف والدم ، يقول :

قالوا غزوتَ ورُسْلُ الله ما بُعِثوا | لقَتلِ نَفْسٍ ولا جاءوا لسَفْكِ دَمِ
جَهْلٌ وتضليل أحلامٍ وسفسطةٌ | فتحتَ بالسيف بعد الفَتْح بالقَلمِ
لما أتى لك عفوًا كلُّ ذى حَسَبٍ | تكفَّل السيفُ بالجُهّال والعَمَمِ[2]

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣١ .

(٢) العمم : العامة

والشرُّ إن تلْقه بالخير ضقتَ به ذَرْعاً وإن تلْقَه بالشَّرِّ يَنْحَسِمِ
سَلِ المسيحيَّة الغراءَ كم شربتْ بالصَّاب من شهوات الظالمِ الغَلِمِ [1]
لولا حماةٌ لها هَبُّوا لنُصْرَتها بالسيف ماانتفعتْ بالرِّفق والرُّحُمِ [2]
تلك الشواهدُ تَتْرَى كلَّ آونةٍ فى الأَعصر الغُرِّ لا فى الأَعصر الدُّهُمِ
أَشياعُ عيسى أَعدّوا كلَّ قاصمةٍ ولم نُعِدَّ سوى حالاتِ مُنْقَصِمِ

وواضح أن شوقى يدافع عن غزو الرسول وأنه لم يَغْزُ إلا بعد الدعوة للحسنى وعَرْض القرآن على الكفار ، وقد أخذ يقرر أن الشر لا يُنْفَى إلا بالشر ، وقارنَ بين الإسلام والمسيحية ، فرآها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة على نحو ما هو معروف فى عهد قسطنطين وخلفائه . ثم نظَر فى دولها الحاضرة والدول الإسلامية ، فوجد الدول المسيحية تُعِد كل ما تستطيع من قوة لتحطم الإسلام والمسلمين ؛ فهى التى تستعدى السيف وتسفح الدماء .

وفى كثير من جوانب شعر شوقى يتردد هذا اللحن الدينى وما يتصل به من تمجيد الإسلام، ويشعر الإنسان فى غير موقف بأنه راسخ الإيمان صادق العقيدة وهو القائل :

فلم أَرَ غير حكم الله حُكْماً ولم أَرَ دون باب الله بَابَا

على أنه ينبغى أن لا نبالغ فى تصور نزعته الدينية ونظنها نزعة صوفية فيه ، فقد كان يغنِّى الجماعة الإسلامية بهذا و نحوه

والحكمُ على شوقى فى كل ما يتصل بنفسه وذاتيته من أخطر الأشياء ، إذ خُلق كما قلنا فى غير هذا الموضع ليكون شاعراً غيريًّا لا شاعرًا ذاتيًّا ، وساقته الظروف إلى ذلك ، ساقته وظيفته فى القصر ، وساقته رغبته فى الشهرة ولقاء الجمهور واستمالته ، ساقه ذلك كله لينكر نفسه الأولى التى كانت تصف الرقص ، والتى كانت تنظم مثل (حَفَّ كأسَها الحَبَبُ) ويعيش

---

(١) الغلم : المائج . (٢) الرحم : المغفرة والتعطف .

متجاهلا لها ، شاعراً بسيطرة نفوس أخرى ، يغنّيها ويصدح من أجلها .

وشوقى من هذه الناحية ضريبةُ تحوُّل الشعر إلى الجمهور عن طريق الصحف ، فقد مرّن نفسه تمريناً واسعاً على أن يُعنَى بالجمهور وأن يغنيه الألحان التى تعجبه ، وإذا كان هذا الجانب فيه يحجبه عنا بأستار صفيقة فليس معنى ذلك أننا نقلل من شاعريته أو عبقريته ، بل على العكس نعدُّ ذلك آية نبوغه ، فهذا الشعر الدينى وهذا النغم الإسلامى الذى يطربنا عنده ، والذى نزعم أنه لا يغنّى فيه نفسه ولا عواطفه أولا ، إنما يغنى عواطف المسلمين قبل كل شىء ، لم يُتَحْ لشاعر امتلأ بالعواطف الدينية الإسلامية ممن عاصروه أن يبلغ مبلغه فيه أو يتفوق تفوقه .

ولعل أكبر دليل نسوقه على أن هذا الشعر الدينى عنده أراد به الجمهور قبل أن يريد به نفسه أننا نجده يُعْنَى فى شعره بالمسيحية لسبب بسيط وهو أن قراءه فى العربية لم يكونوا جميعاً مسلمين ، بل كان منهم المسلم ومنهم المسيحى ، لذلك كان يقف من المسيحية موقف المعتدِّ بها المؤمن بتعاليمها ، وكان لا يزال يُشيد بالمسيح ، حتى فى تركياته ، وحين ينهزم الترك أمام الدول البلقانية المسيحية ، فإنه يستلُّ المسيح من هذه الدول ، ويبرئه هو وتعاليمه منهم ، يقول فى « الأندلس الجديدة » :

عيسى سبيلُك رحمةٌ ومحبَّةٌ ... فى العالمين وعصمةٌ وسلامُ
ما كنتَ سَفَّاكَ الدماء ولاامرءًا ... هانَ الضعافُ عليـــه والأيتام
ياحاملَ الآلام عن هذا الورَى ... كَثُرَتْ عليهِ باسمك الآلام
أنت الذى جعل العبادَ جميعهم ... رَحِماً وباسمك تُقْطَع الأرحام

وهذه القصيدة مثال قوى لما قلناه حتى الآن فى تغنيه بعواطف الجمهور ونظمه الشعر من أجله ، فهى قصيدة تركية قيلت حين انهزم الترك فى الحرب البلقانية ، نظمها شوقى لا ليُسْمعها الخليفة ولا ليسمعها الترك ، وإنما نظمها

لجمهور الناطقين بالضاد ، ينعى إليهم هزيمة تركيا وفقدها لمقدونيا ، ويقصُّ عليهم قصة هذا الجرح الدامى الجديد بعد جرح الأندلس القديم . ولكن بين هؤلاء الناطقين بالضاد من هو مسيحى ، ويريد أن لا يؤذى شعوره ، وأن يجعله راضياً عنه ، مقبلاعليه ، فيأتى بهذه الأبيات التى أنشدناها ، ليجذبه إلى فلكه ، ويشدّه إلى فنه وشعره . وتجرى فى هذا الاتجاه قصيدته « مرحباً بالهلال » وهى قصيدة قيلت فى رأس السنة الهجرية ، وتصادف أن التقى هذا اليوم بعيد المسيحيين ، فلم يقف قصيدته على المسلمين بل جعلها شركة بين الجمهورين ، حتى ينال رضا الطرفين ، فقال :

عيد المَسيح وعيدُ أحمدَ أقبلا　　　يتباريان وضــاءةً وجمالا
ميلادُ إحسانٍ وهجرة سُؤْددٍ　　　قد غيَّرا وجهَ البسيطةِ حالا

فشوقى يغنّى المسيحيين كما يغنى المسلمين وهو فى هذا كله لا يغنّى عواطفه ، وإنما يغنى عواطف الجماهير التى يعرض عليها شعره ونفسه .

ولا ريب فى أن هذا منزع يستحق التقدير لشوقى من حيث التسامح الدينى الذى يمكن أن تكون نفسه مطوية عليه ، ولكننا بإزاء مؤثر عام فى شعره هو الجمهور والصحف ، ونريد أن نحققه ، ونرى مبلغ عمله فيه ، لنستبطنه ، ونرى حقيقته النفسية لا فى أشعاره تلقاء المسيح والمسيحية بل فى أشعاره تلقاء الرسول والإسلام. ونحن مع ذلك لا ننكر جمال شعره فى الدينين ، بل نسجل له مقدره ممتازة فى حكاية عواطف الناس وتقطيرها شعراً بل سحراً وفتنة ، سواء أكان هؤلاء الناس على دينه أم على دين آخر . ومن قصائده فى هذا الاتجاه الذى يريد فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته فى « مسجد أيا صوفيا » ومعروف أنه كان كنيسة ، وحوّله الترك حين افتتحوا القسطنطينية إلى مسجد تُقام فيه شعائر الإسلام ، فالموقف دقيق ، ولكنه عرف كيف يخلص منه على أجنحة من الشعور المرهف ، يقول :

كنيسةٌ صارتْ إلى مسجدٍ　　هديَّةُ السـيد للسيِّدِ
كانت لعيسى حرماً فانتهتْ　　بنُصْرة الروح إلى أحمد

واستمر يملك زمام القول ، ولم يسقط من يده أبداً بحيث يغضَبُ المسيحيون أو يغضب المسلمون . وكل ذلك إنما نريد أن نحتجَّ به على أن شوقى كان يحاول فى شعره أن يرضى الجمهور عنه ، فكان يغنيه خواطره على الصورة التى يريدها بل التى يحلم بها خياله ، وينبض بها قلبه وشعوره .

ومما يُحْمَدُ لشوقى حقًّا أنه أنشد المصريين كثيراً فى الاتحاد بين المسلمين والأقباط ودعاهم أن يعتصموا جميعاً بحَبْل الوطن ، وله فى ذلك دررٌ لامعة كثيرة ، كان ينتهز كل فرصة ، فينظمها ، من مثل قوله فى تكريم واصف غالى سنة ١٩٠٦ :

يا بنى مصرَ لم أقل أمة القبـ　　ـط فهذا تشبثٌ بمحـالِ
واحتيالٌ على خيالٍ من المجـ　　ـد ودعوى من العِراض الطوال
إنما نحن مسلمين وقبطاً　　أمةٌ وُحِّدت على الأجيال
سبق النيلُ بالأُبوَّة فينا　　فَهْوَ أصلٌ ، وآدمُ الجدُّ تالى

وقوله فى رثاء بطرسَ غالى الذى قتله الوردانى فى سنة ١٩١٠ :

أعهدتنا والقبـطَ إلا أمةً　　للأرض واحدةً تروم مراما
نُعلى تعاليمَ المسيح لأجلهم　　ويُوَقِّرون لأجلنا الإسلاما
الدِّين للديَّان جلَّ جلالُه　　لو شاء ربُّك وحَّد الأقواما
هذى قبوركمُ وتلك قبورنا　　متجاورين جماجماً وعظاما

ولا ريب فى أن نفس شوقى كانت كبيرة ، فهى تتسع لديْنها والديانات

الأخرى ، غير أن ذلك ليس هو الأصل الذى يُرَدُّ إليه هذا اللحن فى شعره ، فرده عنده إلى الجمهور والتغنى بكل أحلامه وآماله . ومن المحقق أنه فى كل ذلك إنما كان يفكر فى جمهوره وقرائه ، ولذلك نجد عنده هذا اللحن ، كما نجد عنده ألحانا أخرى ، ولولا الجمهور ، ولولا أنه يخرج شعره له لما دارت بخلده . ومن هذه الألحان لحن العروبة ، وهو لا يتضح على جناح الطائر قبل الحرب الكبرى ، ولكن مع ذلك يلمع على بعض ريشه ، وهذا طبيعى لأنه كان يتغنّى بالإسلام وبالخلافة التركية وبالمسيحية ، وكل ذلك كان يجره لأن يتغنّى بالعروبة ، وهى الرابطة القوية بين المسلمين والمسيحيين ولحنهم المشترك حين يذكرون ماضيهم وحاضرهم وموقفهم تجاه الغرب وأممه . وما أمم العروبة كلها إلا أمم مهيضة الجناح ، قد هوت إلى الحضيض فى كل مكان بعد التحليق فى السماء ، ويرى ذلك شوقى ، فيستشعر عاطفة العروبة كما استشعر عاطفة الإسلام ، ويغنى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمعْ إليه يخاطب عباساً حين حجَّ إلى البيت الحرام وزار قبر الرسول الكريم :

إذا زرتَ يا مولاىَ قبر مُحَمَّدٍ   وقَبَّلْتَ مثوى الأَعظُمِ العَطِراتِ
وفاضتْ من الدمع العيونُ مهابةً   لأَحمد بين السِّتْر والحُجراتِ
فقُلْ لرسول الله :ياخيرَ مُرْسَلٍ   أَبثُّكَ ماتدرى من الحَسرَاتِ
شعوبك فى شرق البلاد وغربها   كأَصحاب كَهْفٍ فى عميق سُبَاتِ
بأَيمانهم نوران: ذِكرٌ وسُنَّةٌ   فما بالهم فى حالك الظُّلماتِ
وذلك ماضى مجدهم وفَخارهم   فما ضرَّهم لو يعملون لآتى

ومن هذا اللحن قوله فى قصيدته « مرحباً بالهلال » :

أَممَ الهلال مقالةً من صادقٍ   والصدقُ أَليق بالرجال مقالا
هذا هلالكمُ تكفَّلَ بالهُدَى   هل تعلمون مع الهلال ضلالا

سَرتِ الحضارةُ حقبةً فى ضوئه ومشَى الزمان بنوره مُختالا
وبنى له العربُ الأَجاودُ دولةً كالشمس عَرْشاً والنجوم رجالا
رفعوا له فوق السِّماك دعائماً من علمهم ومن البيان طِوَالا
اللهُ جَلَّ ثناؤه بلسانهم خلق البيانَ وعلَّم الأمثـالا

ويُكثر شوقى من الإشارة إلى اللغة العربية فى شعره ، فهى لسان العرب المبين عن رقيهم القديم ، وبها نزل الوحى وآى الذكر الحكيم ، وما زالت ترجمان العرب ، ومن قيثارتها يستخرج شوقى أنغامه . على أن غناء شوقى بالعروبة والعربية ليس كثيراً فى شعره قبل الحرب الكبرى ، فقد كان لا يرى من وطنه إلا عباساً ، فهو الكوكب الذى يدور الوطن فى فلكه ، وشوقى مشغول بتملق الكوكب عن تملق الفلك ، أو بعبارة أخرى مشغول بتملق الأمير عن تملق الرعية ، والأمير يشغله بذهبه وما يمدُّ إليه من زينة الحياة والترف ، فكان بديهيًّا أن لا يشعر شوقى حينئذ بآلام هذا الشعب الرابض فى حمأة البؤس والاحتلال ، وبالتالى كان غير مهيَّئٍ ليعزف هذه الآلام ، فهو خادم الأمير وهو إنما يعيش ليعزف له ما يشاء من الألحان والأنغام .

وكانت أنظار الأمير متجهة إلى تركيا ، وقلما اتجهت إلى الشعب ، فاتجهت إبرة الشاعر مع القطب ، وبذلك لم ينهض شوقى بهذه الرسالة القيمة التى كانت تنتظره ، رسالة الشعب وآلامه وما ذاقه حتى الثمالة من كئوس العذاب والشقاء ، حتى لتذوى زهرته الناضرة ، إذ يصيبه القدر فى أعزِّ بنيه وأحبهم إليه : مصطفى كامل ، وكان صديقاً لشوقى فى صباه وشبابه ، ومع ذلك لم تتحرك القيثارة ولم ينبض قلب الشاعر ولم يخفق توًّا ، لأن سيده لم يكن راضياً عن مصطفى لاختلافهما قبيل وفاته فى بعض وجوه الرأى ، فلم يستطع أن يتلو شعراً أو ينشده فيه يوم مصيبة الوطن به

وقد يكون السبب الحقيقى فى أن شوقى لم يتغن حينئذ بآمال وطنه وآلامه

غناء قويًّا واضحاً أن ثورة الوطن لم تكن قد التهبت نيرانها ، ولكن مع ذلك كان ينبغى أن يعيش فى تباشير النزعة الوطنية التى أخذت أنوارها تتفلّت فى أفق حياتنا المصرية منذ مطلع هذا القرن .

وإذا كان شوقى لم يُعْنَ حينئذ عناية واضحة بحاضر وطنه ، فإنه عُنى عناية قيمة بماضيه ، فكتب ملحمته الرائعة « كبار الحوادث فى وادى النيل » وكتب قصيدته اليتيمة « أيها النيل » ولمع فى بصره المتألق المتموج تاريخُ وطنه كأنه قوس قزح يسطع فى السماء فصرخ من أعماقه ، وذهب ينشد على قيثارته أغانى ، يصور بها جمال هذا القوس الرائع . أما حاضر الوطن فلم يُعْنَ به ، وكأنما كان من الضرورى أن يخرج من برجه العاجى وحياته الضيقة فى القصر حتى يرى عالم وطنه المحجوب عنه ، وحتى يخلع عنه نير سيده ، فلا يرى الشعب من خلال رغباته ونزعاته ، بل يراه مستقلا على حقيقته . وخرج شوقى من البرج العاجى أو الذهبى ، ولكنه لم يخرج إلى الشعب ، بل خرج إلى المنفى فى إسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلىء بالعاطفة الوطنية ، فقد أبْعِدَ شوقى عن ملاعب شبابه ، ورآها من بعيد يجثم عليها كابوس الاحتلال الذى يذيقها ألواناً من العذاب ، فحنّ الطائر إلى روضه ، وحكى ذلك فى قوله الذائع :

وطنى لو شُغِلْتُ بالخلد عنه   نازعتْنى إليه فى الخُلْد نفسى

وكأنما كان منفى شوقى عن القصر وعن وطنه جسراً وضعته رَبّةُ الشعر ليَعْبُرَ عليه من برجه المنعزل عن الشعب إلى الوديان المنحدرة الملتفة حول النيل وجداوله وعيونه وغُدْرانه ، وما يجرى فى هذه الوديان من أحلام وآمال وآلام ، وما يئنّ تحته الشعب من جروح وقروح

وعاد شوقى إلى وطنه ، وقد اندلع بركان الثورة الوطنية ، فرأى آثارها ، بل رأى الدماء تَخْضب أرض الوطن وتسيل فى نواحيه ، واستقبل الطلاب شوقى فى فناء محطة القاهرة استقبالا رائعاً ، وحملوه على الأعناق حتى سيارته

والدموع تترقرق فى عينيه[١] ، وصفقت رَبَّةُ الشعر ، وطربت طرباً شديداً ، وأخذت ترفرف فى الفضاء محلقة فرحة ، فقد حول شوقى بصره من سماء القصر الزاهية إلى أرض مصر الدامية ، وأخذ الوطن يحتضن ابنه ، ويضمه إلى صدره ، ويبثُّه خواطره وأشجانه ، ولم يلبث أن استيقظ ضمير شوقى الوطنى بعد أن ظل طويلا يغطّ فى نوم عميق ، فكتب قصيدته « بعد المنفى » يعلن فرحته بلقاء وطنه ، وأنه سيعتنقه اعتناق المؤمنين العابدين ، يقول :

ويا وطنى لقيتُك بعد يأْسٍ   كأَنى قد لقيتُ بك الشّبابا

وكلُّ مسافرٍ سيؤوب يوماً   إذا رُزِقَ السلامة والإيابا

ولو أنى دُعيتُ لكنتَ دِينى   عليه أُقابل الحَتْمَ المجابا

أُدير إليك قبل البيت وجهى   إذا فُهْتُ الشهادة والمتابا

ونراه فى نفس القصيدة يتحدث عن مشكلة التموين وجشع بعض التجار ، وفى ذلك إرهاص بمستقبل قصائده ، فلم تعد تُعْنَى بمشاكل القصر ، بل أصبحت تعنى بمشاكل الشعب .

على أنه ينبغى أن لا نطلق كلامنا إطلاقاً ، فإن أفاعى « البروتوكول » السياسى وأغلاله لا تزال تشدّ شوقى من حين إلى حين ، ويظهر أن الطوق الذهبى الذى كان يجذبه منه القصر ويجرُّه به كان من الروعة فى نفسه بحيث لم يفكّه تماماً من حول عنقه ، فقد تغنى بالملك فؤاد فى غير قصيدة ، وإن لم يكن الموضوع الأساسى لشعره ، فقد كان يستهدفه وينفذ إليه فى كثير من وجوه قوله . ولا ريب فى أن هذا بقية من وظيفته القديمة فى القصر ، فقد تعود أن يتملق سيده ، وهو بالرغم من حريته الآن لا يستطيع أن يخلص من ربقة التبعية القديمة .

ومهما يكن فقد انبجست العاطفة الوطنية فى نفسه ، وإن كنا نلاحظ

---

(١) أبو شوق ص ٩٠ .

شيئاً من الفتور أول الأمر فى متابعة الشعب فى آماله ، ويتضح ذلك فى قصيدته التى نظمها فى « مشروع ملنر » وهو مشروع عارضه المصريون سنة ١٩٢٠ فكان من الواجب أن يقف شوقى فى صفوفهم ، ولكنا نراه يتخلف مع أقلية كانت راضية عن المشروع ، فيقول :

ما بالُ قومى اختلفوا بينهم	فى مِدْحة المشروع أو ثَلْبِهِ
من يَخلع النِّير يعشْ برهةً	فى أثر النِّير وفى نَدْبِهِ
لا تستقلُّوه فما دهركم	بحاتم الجود ولا كَعْبِهِ

وأحسَّ شوقى أنه سقط فى وهدة عميقة ، فثاب إلى رشده ، ولم يعد إلى التخلف عن شعبه ، بل سار فى ركبه ،حتى إذا عُرض مشروع ٢٨من فبراير سنة ١٩٢٢ ذهب ينادى بأنه لا يفى بأمانينا ، وأذاع ذلك فى قصيدته التى يقول فى مطلعها وفى أثنائها :

أُعِدَّتِ الرَّاحةُ الكبرى لمن تَعِبا	وفاز بالحق من لم يَأْلُهُ طلبا
وما قضتْ مصرُ من كلٍّ لُبَانَتها	حتى نجرَّ ذيول الغبطة القُشُبا
نِلْتُمْ جليلا ولا تُعْطُون خَرْدَلةً	إلا الذى دفع الدستورُ أو جلبا
تمهدتْ عقبات غير هَيِّنةٍ	تَلْقَى ركابُ السُّرَى من مثلها نَصَبا
وأقبلتْ عقباتٌ لا يُذَلِّلُها	فى موقف الفصل إلا الشعبُ مُنْتَخِبَا
له غَدًا رأيُه فيها وحكمتُهُ	إذا تمهَّل فوق الشوك أو وثَبَا

وانصبَّ شوقى مع الشعب يغنيه آماله فى الدستور والنظام البرلمانى وفى التعليم والجامعة وفى الجيش ، وفى كل ما يجيش بنفسه من آمال وما يدور بفكره من خواطر ، فليس هناك من حادث يمرُّ به إلا ويستخلص له منه حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تنزل به إلا ويقف بقربه يعزِّيه ويمنيه .

وكانت له قوة نفّاذة أو بعبارة أخرى عين بصيرة تستطيع أن تلمح ما يريده الشعب ، فيسبق إلى الدعوة به . فمن ذلك أن النظام البرلمانى الجديد الذى أخذتْ به مصر لعهد الملك فؤاد أحدث حرية واسعة للجماعات والأفراد ، ولم تلبث هذه الحرية أن تحولت إلى تهاتر وتناحر شديد بين الأحزاب وصحفها ، وأقضّ ذلك مضاجع الصفوة من أبناء مصر ، فتقدمهم شوقى سنة ١٩٢٤ يدعو إلى الائتلاف والاتحاد بين الأحزاب فى قصيدته المشهورة التى يقول فيها :

إلامَ الخُلْفُ بينكمُ إلاما ... وهذى الضجةُ الكبرى عَلاما

وفيم يكيد بعضكمُ لبعضٍ ... وتُبْدون العداوةَ والخِصَاما

وأين الفوز؟ لا مصرُ استقرَّتْ ... على حالٍ ولا السودانُ داما

تراميتم فقال الناسُ قومٌ ... إلى الخذلان أمرهمُ ترامَى

وكانت مصرُ أوَّلَ من أصبتم ... فلم تُحْصِ الجِراح ولا الكِلاما

وَلِينا الأمرَ حزباً بعد حزبٍ ... فلم نَكُ مصلحين ولا كراما

جعلنا الحكم توليةً وعَزْلاً ... ولم نَعْدُ الجزاء والانتقاما

وسُسْنَا الأمرَ حين خلا إلينا ... بأهواء النفوس فما استقاما

وشوقى بذلك إنما يعبّر عن الشعب الحزين الذى نال بعض حقوقه ، فاستغلّها الأحزاب لتحصل على كراسى الحكم ، كأنها مغانم أو مكاسب لها ، تملأ حجورها هى وأنصارها بالذهب ، وتترك الشعب وراءها ينِقُّ فى طينة البؤس نقيق الضفادع . أما السودان فيوشك أن يبتلعه الإنجليز ، وإنه ليقول لسعد فى تهنئته له بنجاته من رصاصة أطلقها عليه بعض الشبان ، وهو على اعتزام السفر إلى إنجلترا للمفاوضة فى السودان وبعض الشئون السياسية :

و يا سعد أنت أمينُ البلاد ... قد امتلأتْ منك أيمانها

ولن ترتضى أن تُقَدَّ القناة ويُبْتَرَ من مصر سودانُها

وحُجَّتنا فيهما كالصبَاحِ وليس بمعييك تبيانهـا

فمصرُ الرياضُ وسودانُها عيونُ الرياض وخُلْجانها

وما هـو ماءٌ ولكنه وَرِيدُ الحيـاة وشِرْيانُها

تتمِّم مصرَ ينـابيعُهُ كما تمَّ العَيْنَ إنْسَانُها

ولا نقرأ شوقى فى هذه الأشعار وفى غيرها من وطنياته حتى نحس مقدرة بارعة فى صوغ عواطف المصريين الوطنية . وكانت لا تفوته حادثة بارزة دون أن يسجلها . ويسجل فيها مشاعر الوطن وآماله وما يضطرب فى نفوس أهله من إحساسات ووجدانات على نحو ما نجد فى قصيدته التى نظمها سنة ١٩٢٤ حين أُطْلق من السجن بعضُ من اتهمتهم المحاكم العسكرية الإنجليزية بقتل السردار ، وفيها يقول :

وجَد السجينُ يداً تُحَطِّم قيْدَه من ذا يحطِّم للبـلاد قيودا

ربحتْ من التصريح أَنَّ قيودها قد صِرْنَ من ذهب وكنَّ حديدا

يا فتيةَ النيلِ السعيد خذوا المَدَى واستأنفوا نَفَس الجهاد مديدا

وابنوا على أُسُسِ الزمان وروحه رُكْنَ الحضارة باذخاً وشدِيدا

وجْهُ الكنانة ليس يُغْضب ربَّكم أن تجعلوه كوجهه مَعْبُـودا

ولُّوا إليهِ فى الدروس وجوهكم وإذا فرغتُمْ . واعبـدوه هجودا

إن الذى قَسَم البلادَ حباكُمُ بلدا كأَوطان النجومِ مَجيدا

قد كان — والدنيا لحودٌ كلها — للعبقرية والفنون مُهودا

وشعر شوقى فى هذه الآونة وبعدها حلقات متصلة من هذه العاطفة الوطنية

التى تفيض على شعره سحراً وجمالا ، وكأنما أرسله القدر إلى مصر ليغنيها على قيثارته الملهمة حاضرها وكل ما يرتبط بهذا الحاضر من حوادث ومشاعر وخواطر ، كما يغنيها ماضيها وأمجاده ومفاخره. وكلما أزمت أزمة أو ندَّت عَبْرة أو بسمة خفق لها قلبه ، وأثبتها شعره . وله فرحات قوية بالشباب ، وأيضاً بالشيوخ ، ولكن متى ؟ حين أجمعوا كلمتهم على اتحاد الأحزاب والائتلاف كما يرى القارئ لديوانه فى قصيدتيه : « المؤتمر » و « البرلمان » . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يترك جانباً فى كياننا الوطنى إلا جسَّمه بريشته البديعة .

وشوقى فى هذا إنما يُغنِّى عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية ، وكأنه كان يرى أن الشاعر الذاتى لا يأتى بعواطف خالدة إلا قليلا ، فأكثر عواطفه وقتية ، كالسراب يلمع من بعيد ، فإذا جئته لم تجد شيئاً . ولم يكن شوقى يحب هذا النوع من الشعر ولا أخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر ، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتى أو نفسى ، إلا إذا وسَّعنا معنى الذات والنفس ، وجعلناهما ذاتاً للغير ونفساً له . ولماذا نلفُّ كل هذا اللف ؟ إن شوقى فى وطنياته إنما كان يعبر تعبيراً نفسيًّا عما فى ضمير مصر من مشاعر وعواطف ، وهذا يكفيه فخراً له .

قد يكون محبًّا لوطنه ، ولكن ذلك لا يمنع مما نقرره ، فهو لا يصدر فى وطنياته عن محبته وحدها ، وإنما يصدر قبل كل شىء عن المصريين كلهم ، فهو يكتب لهم وينشر هذه الوطنيات فى صحفهم ، لينال إطراءهم واستحسانهم ، وليقع منهم الموقع الذى كانوا يريدونه من معاصريهم ، وكانت رَبَّةُ الشعر لا تعصيه ، بل كانت دائماً تلهمه هذا الفيض العذب من الشعر الوطنى الرائع .

وليس فيما نزعمه غرابة ، فشوقى شاعر الصحف وشاعر الجمهور ، وقد أخذت الصحف المصرية تمتلىء بأدب سياسى وطنى فيه حِدَّة وفيه ثورة وفيه عنف ، فاتجه شوقى مع أدباء السياسة يقطِّر للشعب عواطفه الوطنية ، ومدَّ صوته بالغناء والشَّدْو ، فأصبح أقوى صوت فى الوادى وأجهره ، وأفخمه وأحلاه ، لا لشىء إلا لقوة فنه ، وروعة شعره .

وإذن فشوقى فى شعره الوطنى إنما يصور عواطف الأمة المصرية قبل أن يصور عواطفه الخاصة، فعواطفه دائماً لا تهمه ، إنما يهمه من يقدم لهم الصلوات والقرابين فى حرارة وإيمان . وكان قبل الحرب يقدم هذه القرابين والصلوات لفرد يعبده ويسبح بحمده ، أما اليوم فيقدمها لمعبود جديد ، هو أمة ناهضة خليقة بأن تستعبد مواطنيها وأن يهبوها أرواحهم مخلصين وشعرهم وفنهم راضين .

وكان بين النقاد من يقرأ هذا الشعر الوطنى لشوقى ، فيقول إنه لا يعبر فيه عن إخلاص حقيقى ولا عن عاطفة حقيقية ، فهو ليس مصرياً ، بل هو تركى متمصر ، لا يحس الوطنية المصرية إلا إحساساً ظاهرياً أو من الظاهر ، فهو لا يستبطنه ، ولا يتغلغل فى ضميره وأعماقه ، يقول عباس العقاد : « كان شوقى يحس الوطنية المصرية كما يحسها التركى المتمصر من طبقة الحاكمين أو المقربين إلى الحكومة ... وكان بمعزل عن الأمة فى شعوره ، لا يخامرها بعطفه ، ولا تخامره بعطفها ، ولا يناضل فى ميدانها نضال من يهمه النصر والهزيمة ، فما نصر مذهباً قط بين مذاهب السياسة الوطنية إلا فى إبان دولته القائمة ، أو فى الوقت الذى يأمن فيه سوء العاقبة ، وقد كان هذا مفهوماً منه وهو فى وظيفته مقيد بمراسم الديوان وأحكامه ، وليس هذا بمفهوم منه بعد خروجه من الوظيفة إلا على الوجه الذى قدمناه عن شعوره بالوطنية »[1] . والعقاد مبالغ فى حكمه ، فقد أحب شوقى مصر ، ومن لبيقة حبه كتب وطنياته ، ولكن كما قلت كان يصدر عن ذلك لا من داخله وحده ، ولكن أيضاً من داخل المصريين ، فمشاعره فى شعره الوطنى مستخلصة من بلده وأبناء بلده كما يستخلص العطر من الزهر . وهذا لا يغض من شوقى ، فسيان فى وطنياته صدوره عن ذاته أو غيره أو عنهما جميعاً ، فهو يغنى شعبه ، ويغنى نفسه ويعكس فى مرآة شعره عواطف المصريين ، لسبب بسيط ، أو بعبارة أدق لتحول مهم طرأ فى حياة الشعراء المعاصرين ، وهو أنهم نظموا شعرهم لا لينشدوه الخلفاء والأمراء وبطاناتهم ، وإنما لينشدوه الجماهير وليتلوه الناس فى الصحف .

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٨٤ .

ولو أن هذا التحول لم يطرأ على حياة الشعراء ما ظهر هذا الشعر الوطنى الحديث ، فهو شعر ألِّف للشعوب ، ولشعورها بوطنيتها وقوميتها ، ولذلك يكون من الخطأ أن نظن استقلال الشاعر به ، وأنه يصدر فيه عن فورات فى نفسه ، ناسين أن منابعه الحقيقية وفوراته الثائرة إنما تنبع وتفور من البركان الكبير ، بركان الأمة . وهذا لا يعنى عدم إخلاص فى الشاعر ولا ضعف وطنية فيه ، وإنما يعنى تسجيل هذه الظاهرة الحديثة ظاهرة تأثير الشعوب العربية فى شعرائها المعاصرين واستنطاقهم شعراً يعبرون به عن عواطفها وأمانيها وما تشعر به من حزن وفرح وشقاء وسعادة .

ولا يستطيع شخص أن ينكر على شوقى وطنيته ، لأنه يجارى بهذا الشعر شعبه ، بل لعل هذا نفسه هو الدليل الصارخ على وطنيته ، فقد خلَّص نفسه من دائرة أنانيته الضيقة ، فلم يتغنَّ بعواطف محدودة تخصه ، وإنما تغنى بعواطف شعبه ، وارتفع إلى آفاق من السمو ، انقطعت أعناق معاصريه من الشعراء دون الوصول إليها . أما أنه لم يناضل فى سبيل نصرة مذهب سياسى معين ، فهذا رأيه إذ لم يكن يحب هذا اللون من التشاحن[1] . وحقاً نجد بين معاصريه أدباء احترفوا الحزبية احترافاً ، فهم كل يوم فى حزب ، يتنقلون مع الريح يميناً وشمالا ، ويدقون الطبل دقاً عريضاً اليوم لهذا الحزب ، ثم ينصرفون إلى حزب آخر ، فيضربون الطبل له ضربا يصم الآذان والأسماع . ولم يكن شوقى يحب أن يعيش هذه المعيشة الملونة ألوان الطيف ، وكان فى الوقت نفسه غنياً عن أن يرتزق بشعره فاعتزل الأحزاب ، وعاش مستقلا ، حتى لا يصدم أحداً بكلمة أو همسة .

وكل هذا من حق شوقى ، فالناس يختلفون فى مزاجهم ، منهم من يحب المصارعة ، حتى مصارعة الثيران لا الإنسان ، ومنهم الهادىء الذى لا يستطيع أن يشاهد لوناً من ألوان المصارعة بين الناس . ولم يعرف شوقى يوماً المصارعة فقد جرت حياته فى هدوء ولم تتخللها عاصفة سوى عاصفة النفى ، ومع ذلك

---

(١) اثنى عشر عاماً ص ٨٤ .

مرّت بسلام . ومثله فى هدوئه ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعه واصطدامه بالناس ، وإنما تقاس بفنه وشعره الذى سخّره لمصر والمصريين ، وفى ذلك يقول فى قصيدته « نهضة مصر » :

جعلتُ حُلاها وتمثالها عيونَ القوافى وأمثالها
وأرسلتها فى سماءِ الخيال تجرُّ على النّجْم أذيالها
وإنى لغرِّيدُ هذى البِطاح تَغذّى جَنَاها وَسَلْسَالَها
ترى مصرَ كعبةَ أشعارِهِ وكلُّ معلَّقـــةٍ قالها
وتلمحُ بين بيوت القصيدِ حِجالَ العروس وأَحْجالها[1]
أدار النسيبَ إلى حُبِّها وولَّى المدائحَ إجلالها
أرَنَّ بغابرها العبقرىِّ وغنَّى بمثل البَكِي حالها
ويَرْوى الوقائع فى شعره يروضُ على البأس أطفالها
وما لمحوا بعدُ ماءَ السيوف فما ضرَّ لو لمحوا آلَهَا

وكأنما كـان يحسُّ شوقى أنـه مزمـار مصر، بعثـه الله إليها، لينفـخ فى روحها، مستمدًّا تارة من حاضرها، وتارة من ماضيها. وإذا كانت مصر تفـاخر بـأمجادهـا القديمة وما اكتُشف من تُحَف الفن فى مقابر توت عنخ آمون وغيـره، فأولى لهـا أن تفاخر بهذا الشاعر الذى أحال لها هذه الأمجاد والتُّحَف ألحانًا ساحرة.

ومهما يكن فقد غنَّى شوقى للشعب المصرى عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة غناء مَلَكٍ ـــ ولا يزال يملك ـــ عليه لُبَّهُ ، وكان الجمهور المصرى فى أثناء هذه الحقبة من حياته يُرْهف أذنه له، وينتظره مع الصباح فى صحيفة الأهرام أو فى صحف أخرى كصحيفة الجهاد أو السياسة ، يمتع شعوره بهذه الآيات البديعة من

(١) حجال العروس: جمع حجلة: بيتها المزدان. أحجال: جمع حجل: الخلخال.

الوطنيات التى كان ينظمها ، والتى لم يعد بين أبناء الوادى من يستطيع أن ينافسه أو يشق غباره فيها ، حتى حافظ إبراهيم الذى كان يصول ويجول فى ميدان هذه الوطنيات وحده قبل الحرب الكبرى ألقى رايته واستسلم ، فإن فنه لم يكن من القوة بحيث ينهض لفن شوقى وصناعته .

وظل شوقى يرتل للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم ، ولم يكتف بذلك ، بل وضع الأناشيد لينشدها النشء ، ويتغنوا بها فى طرقاتهم وكشافاتهم وحربهم وسلمهم ، من مثل هذا النشيد :

اليومَ نسودُ بوادينا ونعيدُ محاسنَ ماضينا

ويَشيد العزَّ بأيدينا وطَنٌ نفديه ويَفْدِينا

وطنٌ بالحقِّ نؤيِّدُهُ وبعين الله نُشَيِّــدهُ

ونحسّنــه ونُــزَيِّنُهُ بمــآثرنا ومساعينــا

سرٌّ التاريخ وعنْصُرُهُ وسريرُ الدَّهْرِ ومِنْبَرُهُ

وجِنانُ الخُلْد وكَوْثَرُهُ وكفى الآباء رياحينــا

نتخذ الشمس له تاجاً وضُحاها عَرْشاً وهّاجا

وسماءَ السُّؤْدَدِ أبْرَاجَا وكذلك كان أَوالينــا

العَصْر يراكم والأُمَمُ والكَرْنَكُ يلحظ والهرَمُ

أبنى الأوطان ألا همَمُ كبناء الأَوَّل يَبنينا

سَعْياً أبدًا سَعْياً سَعْيا لأثيل المَــجْد وللعَلْيا

ولنجعلْ مصرَ هى الدنيا ولنجعل مصر هى الدنيا

وفى الجزء الرابع من ديوانه نشيده (بنى مصر مكانكم تهيَّا) ونشيد الكشَّافة

والوطن و(النيل العذب هو الكوثر). ولايقرأ أحد هذه الأناشيد حتى يشعر شعوراً عميقاً بأن شوقى كان منحة رائعة من ربة الشعر لمصر الحديثة ، فقد أحالتها شعراً ، أحالت ماضيها أوتاريخها ، وحاضرها أونهضتها ، كما أحالت مستقبلها فى هذه الأناشيد أحلاماً سعيدة ، بل أعياداً وأفراحاً إن صح هذا التعبير .

ولم ينطق شوقى فى الصحف عن الروح الوطنية لمصر وحدها ، بل حلّق بقيثارته فى جو العالم العربى كله ، وحقاً إنه كان يحلق فى هذا الجو وينطق عن أهله وشعوبه قبل الحرب الكبرى ، ولكن اللحن تغير الآن ، فقبل هذه الحرب كان يذكر العروبة على هامش مدائحه فى الترك أو فى الرسول الكريم ، أما اليوم وفى هذه الحقبة فإنه يتغنى بالنزعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب . وربما لمحنا فى سينيته ونونيته الأندلسيتين شيئاً من هذا الاتجاه الجديد، وهو التغنى بالعرب ، ولكنه حينئذ كان يذكر مجدهم الداثر ، أما بعد الحرب الكبرى ، وبعد نموّ النزعات القومية ، فإننا نجده يقف من العرب موقفه من مصر ، فهو يتغنى بأمجادهم الماضية ، وهو يتغنى بثوراتهم الحاضرة ، وهو يحس إحساساً قوياً بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربية أسرة واحدة ، حتى ليقول فى قصيدته يوم تتويجه :

ربَّ جارٍ تَلَفَّتتْ مصرُ توليـ ... ـه سؤالَ الكريم عن جيرانهْ
بعثتْنى معزِّياً بمآقى ... وطنى أو مهنِّئاً بلسانهْ
كان شعرى الغناءَ فى فَرَحِ الشرْ ... قِ وكان العزاءَ فى أحْزانِهْ
قد قضى الله أن يؤلِّفنا الجُرْ ... حُ وأن نلتقى على أشجانِهْ
كلما أنَّ بالعراق جريحٌ ... لمَسَ الشَّرْقُ جَنْبَه فى عَمانه
وعلينا كما عليكم حديدٌ ... تتنزَّى الليوثُ فى قُضْبانه
نحن فى الفكر بالديار سواءٌ ... كلُّنا مشفقٌ على أوطانه

أخذ شوقى يحس بهذه الروابط القوية بين الأمم العربية، فسُوَرُ مجدهم متآلفة، وأناشيدهم فى أفراحهم وأحزانهم متحدة، وهذه قيثارته تشاركهم فى مسراتهم وتهنئاتهم وتعزياتهم . وربما لم يظفر قطر من شوقى بما ظفرت به سوريا، فقد راح يرتل عصرها الزاهى أيام الأمويين، ويشيد بأبنائها فى قصيدته التى أنشدها بدمشق فى المجمع العلمى العربى يوم ١٠ من أغسطس سنة ١٩٢٥، وفيها يقول :

قُم ناجِ جِــلِّقَ وانشُدْ رَسْمَ من بانوا ... مشَتْ على الرَّسْم أحداثٌ وأزمانُ

هذا الأَدِيمُ[١] كتابٌ لا كِفاءَ له ... رثُّ الصحائف باقٍ منه عُنوَانُ

بنو أميــةَ للأنباء ما فتحوا ... وللأحاديث ما سادوا وما دانوا

كانوا ملوكاً سَريرُ الشَّرق تحتهمُ ... فهل سألتَ سريرَ الغَرْبِ ما كانوا

عالين كالشمس فى أطراف دولتها ... فى كل ناحيةٍ مُلْكٌ وسُلْطَانُ

لولا دمشقُ لما كانتْ طُلَيْطِلةٌ ... ولا زهَتْ ببنِى العباس بَغْدانُ[٢]

مررتُ بالمسجد المحزون أسأله ... هل فى المصلَّى أو المحراب مروانُ

تغيَّر المسجدُ المحزون واختلفَتْ ... على المنــابر أحرارٌ وعِبْدانُ

فلا الأذانُ أذانٌ فى منارته ... إذا تعالى ولا الآذانُ آذانُ

ولم تُمْدَحْ دمشق بقصيدة ولا ذُكر مجدها الغابر، كما مُدحت وذكر مجدها فى هذه القصيدة التى صاغ فيها شوقى عواطف الدمشقيين وعبَّر لهم تعبيراً نفسيًّا دقيقاً عما يجول فى ضمائرهم . وقد انطلق يصف رياضها وجِنانها فقال :

آمنتُ بالله واستثنيتُ جنَّتَهُ ... دِمَشقُ رَوْحٌ وجَنَّاتٌ وريحانُ

جرى وصَفَّق يلقانا بها (بَرَدَى)[٣] ... كما تلقَّاك دون الخُلْد رضوانُ

(١) الأديم: وجه الأرض. (٢) بغدان: بغداد. (٣) بردى: نهر دمشق.

دخلتُها وحـــواشيها زُمُرُّدَةٌ والشمْسُ فوق لُجَيْن الماء عِقْيانُ[١]

والحور فى (دُمَّرٍ)[٢] أو حول هامتها حورٌ كواشفُ عن ساقٍ وولْدانُ

و (ربوةُ) الوادِ فى جلباب راقصةٍ الساق كاسيةٌ والنَّحْرُ عُرْيانُ

وما زال يتغنى بطبيعة الغوطة والشام حتى انتهى إلى نصيحة القوم بأن يشيدوا كما شاد آباؤهم ، وأن تتحد فرقهم ومللهم فى هوى الوطن ، ويختم قصيدته بهذا البيت البديع :

ونحن فى الشرق والفُصْحَى بنورحِمٍ ونحن فى الجرح والآلام إخوانُ

وانبهر أهل دمشق ، فقد جاءهم شوقى بتميمة لا تقل روعة وبياناً عن تمائمه فى مصر بلده ، وأصبح شاعرهم الذى يغنّى روحهم الوطنية على نحو ما يغنى الروح المصرية . ولم تلبث الحوادث أن عصفت بسوريا ، فإن الدروز ثاروا وثارت معهم دمشق فهاجمها الفرنسيون بالقنابل، وكانت بينهم وبين أهلها وقعة مشهورة ، وأنزلوا بهم قارعة من قوارعهم ، فخضبت الدماء الذكية شوارع دمشق ودروب الغوطة ، وتلفتت دمشق إلى شاعرها ، فإذا هو يندب يومها أروع نَدْب ، وكأنما انبجست فيه نفس الفورة الوطنية التى انبجست فى قلوب أهلها ، وانحلّت فى فؤاده خيوط مشاعرهم ، واستمعْ إليه يقول :

سلامٌ من صَبَا بَرَدَى أرقُّ ودَمْعٌ لَا يُكَفْكَفُ يا دِمَشْقُ

ومَعْـــذرةُ اليراعة والقوافى جلالُ الرُّزْء عن وَصْفٍ يَدِقُّ

لَحاها الله . أنباءٌ توالَتْ على سَمْع الولىِّ بمـــا يَشُقُّ

تكاد لروعة الأحداث فيها تُخَالُ من الخرافة وهى صِدْقُ

وقيل معالمُ التاريخ دُكَّتْ وقيل أصابها تَلَفٌ وَحَرْقُ

---

(١) العقيان: ذهب منوهج. (٢) دمر: ضاحية من ضواحى دمشق. الحَوْر: شجر عظيم.

رِباعُ الخُلْد وَيحك مادهاها ... أحقٌّ أنها درسَت أحَقٌّ

وأين دُمى المقاصر من حِجالٍ ... مهتّكَةٍ وأستارٍ تُشَقُّ

بَرَزْنَ وفى نواحى الأَيْكِ نارٌ ... وخَلْفَ الأَيْك أفراخٌ تُزَقُّ

إذا عصَف الحديدا احمرَّ أُفْقٌ ... على جنباته واسودَّ أُفْقُ

بنى سوريَّةَ اطَّرِحوا الأمانى ... وأَلْقُوا عنكم الأحلامَ أَلقُوا

نصحتُ ونحن مختلفون دارًا ... ولكن كلُّنا فى الهمِّ شَرْقُ

ويجمعنا إذا اختلفتْ بلادٌ ... بيانٌ غير مختلفٍ ونُطْقُ

وللأوطان فى دَمِ كلِّ حُرٍّ ... يَدٌ سَلَفتْ وَدَيْنٌ مُسْتَحِقُّ

جَزاكم ذو الجَلال بنى دمشقٍ ... وعِزُّ الشَّرْق أوله دمشْقُ

وليس فى سوريا أديب إلا ويحفظ هذه القصيدة العصماء التى وقّع شوقى ألحانها لا على أوتار قيثارته أو نفسه فحسب ، بل أيضاً على أوتار قلوب أهل سوريا أنفسهم ، فقد أذاب فيها كل عواطفهم ومشاعرهم ، فأحبوه بل آثروه على ذات شعرائهم ، ولذلك كنت لا تذكره لأحدهم ، إلا ويخفق فؤاده حين سماع اسمه ، ولم يحدث أن هاجمه هناك أحد بنقده ، فقد كانوا يرونه ، ولا يزالون ، نفحة سماوية ، فلم يحاول أحد منهم تعويق فيضه يوماً ولا هدمه .

وعلى هذا النحو أخذت رَبّة شعر شوقى ترفرف لا فى سماء الوطنية المصرية وحدها ، بل أيضاً فى سماء الوطنية السورية وفى سماء كل بلد عربى ، تَنْزِلُ هنا وهناك متى أحبّت أو أرادت ، وتُنْزِلها الحوادث ، فتصفق بأجنحتها ، وتغنى العرب أناشيد وطنياتهم وحرياتهم ، وتصور لهم آمالهم فى مستقبل هنىء .

وقد جَفّ فى شوقى بعد الحرب الكبرى وزوال الخلافة التركية معين تركياته القديمة . نظم بعض قصائد فى انتصار مصطفى كمال على اليونان ، ولم يلبث أن خاصمه حين سمع بثورته على القديم كله . وكان هذا من حسن حظ البلاد

العربية ، فإنه لم يعد يتغنى بالترك ولا بما يتصل بهم من الخلافة ، وأيضاً فإنه لم يعد يتغنى بالبسفور وكوكصو أو جكسو وجسر غلطة بل أصبح يتغنى بالعرب ، ونظم فى طبيعة البلاد العربية ، وشدا بجنَّاتها وأنهارها ومناظرها . وكان يكثر من زيارة لبنان بعد الحرب ، فخصَّ رياضها وغُدْرانها وسهولها وجبالها بقصائد بديعة ، واسمعه يقول فى واحدة منها :

لُبْنان والخُلْدُ اختراعُ الله لم ... يُوسَم بأَزْيَنَ منهما ملكوتُهُ

مَلِكُ الهضاب الشُّمّ سلطانُ الرُّبَى ... هامُ السحاب عروشُه وتُخوتُهُ

أبهَى من الوَشْى الكريم مُرُوجهُ ... وألذُّ من عَطَلَ النحور مروتُه [1]

وكأن أيامَ الشباب ربوعهُ ... وكأَن أحلامَ الكعَاب بيوتُه

وكل ذلك كان ثمرة نزعة العروبة التى انطوت عليها نفس شوقى ، فهو يشارك العرب فى ثوراتهم وفى تصوير أمجادهم وطبيعة بلادهم وفراديسهم وجناتهم ، وكان له من القدرة فى التعبير ما جعله يبذّ معاصريه فى كل ناحية لمَسَها ، بل ما جعل العرب أنفسهم يعدُّون بعض قصائده كأنها مصاحفهم .

وأظن أننا لم ننس ما قلناه عن هذه الأنغام كلها ، فهى من وحى الجمهور المصرى والجماهير العربية التى أخذ شوقى يُنْشِد لها فى الصحف هذه المزامير ، وهى مزامير جديدة لا عهد للشعر العربى بها ، فلم يكن الشاعر العربى قبل هذا العصر يغنى فى الجماهير ولا كان يعبِّر عن روحها الشعبية أو الوطنية ، إنما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . أما فى هذا العصر فقد تحول يعبِّر عن أمته وعن قارئيه ، فشوقى فى أثناء عمله لهذا الشعر كله لا يفكر فى عواطفه ، وإنما يفكر فى عواطف قرائه بمصر والبلاد العربية . ولو لم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من حولها ، وتظهر فكرة الوطنية والقومية ، ويأخذ الشعب المصرى والشعوب العربية فى البروز ، بل فى السيادة والحياة الديمقراطية ، ولو لم تظهر الصحف وينتشر

(١) مروت : جمع مرت ، وهو المفازة .

التعليم ، ويظهر جمهور واسع يتجه إليه الشعراء بشعرهم ، لولا هذا كله ما تحول الشعر العربي إلى هذه الوجهات الجديدة التي نجدها عند شوقي .

وهو في الحقيقة خير مثال لما طرأ على شاعرنا الحديث من تطور ، فقد عاش يغنيّ غيره ، يغني عواطفه ومشاعره ، غنى عباساً وغنّى مصر والإسلام والعروبة من خلاله ، وداخل ظلاله . وربما كانت مدائح الرسول فقط هي التي صاغها مستقلة عن عباس في هذه الحقبة ، ومع ذلك فقد حجّ عباس ، وربما كانت هذه النزعة الدينية تعجبه .

هكذا كان شوقي أولا وقبل منفاه ، فلما عاد لم يجد سيده ، فتحول إلى معبود جديد هو الشعب المصري والشعوب العربية . فهو دائماً لغيره ولا يفكر في عواطفه وميوله ، وإنما يفكر في عواطف غيره وميوله ويحسن إلى أبعد حد التعبيرَ عن ذلك ، كأنه موكَّل بصدق التعبير النفسي عن هذا الغير ، سواء أكان أميراً أم كان شعباً أم شعوباً .

ولا يظهر ذلك في شعر شوقي السياسي فحسب ، بل يظهر في كل ضروب شعره الأخرى ، فهو دائماً لا يعنيه نفسه ، إنما تعنيه أشياء خارجة عنه ، وكان الجمهور وكانت الصحف دائماً قبلته ، حتى حين كان يغني للخديوي عباس ، وحين كان يعتزل الناس في برجه العاجي أو الذهبي ، فلم ينفك عنه اهتمامه بالجمهور والصحف . إنما الذي يلاحَظُ أن هذا الاهتمام يتطور وتختلف اتجاهاته مع مر الزمن ، فهو يهتم بالجمهور قبل الحرب الكبرى فيغنيه التركيات ، ويغنيه الإسلاميات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عروبته . ولكن لا تنحسر موجة الحرب حتى تفيض مع شعبه والشعوب العربية مشاعره الوطنية . وهذا معنى أن شوقي يصور أوضح تصوير تطور شاعرنا الحديث مع جمهور قرائه ومع الصحف التي يقول عنها في إحدى قصائده إنها آية العصر .

وليس ما قدمنا كلّ ما نجده للجمهور والصحف من أثر في شعر شوقي ، فهناك جوانب أخرى في الديوان يتضح فيها هذا الأثر اتضاحاً شديداً . ولا نبالغ إذا قلنا إن كل شعر شوقي تقريباً أُريد به الجمهور والصحف ، فهو

يَنْزع عن قَوْسيهما فى مناحى شعره المختلفة، وهى مناح متعددة، وربما كانت كلمة المناسبات خير كلمة تجمعها وتضم أطرافها المتباعدة .

٣

المناسبات

رأينا شعر شوقى يتطور تحت تأثير الجمهور الذى يقرأه فى الصحف ، وما زال يصعد فى تطوره حتّى انتهى إلى هذا الشعر الوطنى أو السياسى . ونستطيع أن نردّ إلى هذا المؤثر فى شعره كثيراً من جوانبه ، فنحن إذا ذهبنا نتصفح شوقياته وجدناها فى أغلبها شعراً قيل فى مناسبات مختلفة ، فهو يمدح الخديوى فى أعياده وفى أثناء تنقلاته بمصر أو رجوعه إليها من الآستانة ، وهو يرثى الأعيان الذين يُتَوَفَّوْن ، ولا يبزغ حادث أو مخترع جديد إلا يهزّ نفسه ويحفزه لنظم الشعر .

ولكن لا تظن أنه فى ذلك كله ينفصل عن الجمهور ، فقد كان يمدح سيده ، وينشر مديحه فى الصحف ، وهو لذلك لا يفكر فيه وحده ، بل يفكر أيضاً فى الجمهور الذى سيقرأه . وشوقى من هذه الناحية ينفصل فى مديحه عن الشعراء القدماء : العباسيين وغيرهم ، فقد كانوا لا يفكرون إلا فى الخلفاء والأمراء الذين يمدحونهم ، فإن فكروا فى غيرهم فإنما يفكرون فى الطبقة المستنيرة التى تحيط بهؤلاء الخلفاء والأمراء من بطانتهم وحواشيهم . أما شوقى فلا يفكر فى أثناء مديحه فى عباس وحاشيته وحدهما ، وإنما يفكر أيضاً فى الجمهور أو الجماهير التى ستقرأه فى الصحيفة المختارة التى ينشر فيها شعره . ونفس عباس سيده كان يفكر فى هذه الجماهير التى ستقرأ شعر شوقى بأكثر مما كان يفكر أسلافه من الأمراء . ومن هنا يتملق له شوقى هؤلاء القراء ، ويحاول أن يأتيهم بما يملأ أنفسهم إعجاباً بسيده وولى نعمته .

ونحن إذا استثنينا مدائحه الأولى التى وصف فيها حفلات أقيمت فى

قصر عابدين ، وصوَّر فيها الخمر والرقص وجدناه يهجر هذا اللحن ، ويأخذ فى تملق الجمهور المصرى بجانب تملقه لسيده ، فهو لا يصنع القصيدة لعباس وحده ، وإنما يصنعها له وللشعب ، وكانت له حِيلٌ إلى ذلك كثيرة ، فهو إذا مدح عباساً فى عيد من أعياده اختار مُلابسة شعبية ، أو وقف يشيد بأعماله للشعب وإصلاحاته ، وكان عباس فى الشطر الأول من حكمه مغاضباً للإنجليز وكان المصريون يحبونه ، فكان شوقى يعتصر لهم هذا اللحن دائماً فى شعره . ومن يقرأ مدائحه فيه بالجزء الأول من « شوقياته » وهو يشتمل على أكثرها يجده يربط دائماً عباساً بالشعب ، وهو لذلك يختار مناسبة يجعلها مركز قصيدته ، كأن يزور عباس طنطا ، أو يفد وباء « الكوليرا » على البلاد ، أو تكون عمته فاطمة بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويُحْتَفَل بافتتاحها . وكأنما يريد شوقى أن لا يكون عباس هو القطب أو محور الدائرة ، فالشعب لا بد أن يكون له مكانه . واقرأ قصيدته فيه « وداع فروق[1] وتهنئة العيد » فإنك تجده يُدْخل فى نسيجها خيوطاً تروع المصريين ، وخيوطاً أخرى تروع العرب جميعاً من مسلمين ومسيحيين ، أما الخيوط التى تهم المصريين فتتضح فى مثل قوله :

عروسُ الشرق مصرُ ولا أبالى ... لقد شَبَّتْ وما بلغ الرِّضاعا
أخذتَ بِشُورَوِىِّ الحكم فيها ... وما تألو مناهجَه اتباعا
تُدَرِّجهـا على ذُلُلٍ سِماحٍ ... من الأحكام سَنًّا واشْتِراعا
وأنت مُنيلُهـا ما تبتغيهِ ... وأكرمُ من يروم لها النِّفاعا

وكأنه يتكلم بلسان المصريين إذ يقول له :

أعدْ بالعلم سُؤْدَدَها فإنى ... وجدتُ العصرَ علماً واختراعا

---

(١) فروق : الآستانة .

وشوقى بهذا ونحوه إنما كان يريد أن يُرْضى الرأى العام المصرى، يرضيه عنه وعن عباس ، أما عنه فلأنه يغنى له عواطفه ، وأما عن عباس فلأنه يصوره له أميراً ديمقراطياً يأخذ بالشورى فى حكمه ، فهو يُشْرِك الشعب فى الإشراف على إدارة البلاد وسياستها ، وهو عامل على أن يحقق لهذا الشعب كل أمانيه وآماله .

وعلى هذا النحو بثّ شوقى فى مديحه لعباس نغماً كان جديداً على آذن الشعب ، وكان يرتاح لسماعه ، بل كان يحب أن يسمعه وخاصة من شاعر الأمير . ولا ريب فى أن شوقى كان يتملق بهذا النغم الشعبَ وعباساً جميعاً ، فهو ينال به الحُظْوة لدى الطرفين . ولم يكن يكتفى بالحظوة عند المصريين وحدهم ، ولذلك نراه فى القصيدة نفسها يتغنى بفروق ، وكان يصطاف فيها عباس ، وينفذ فى أثناء تغنيه بها إلى أنها كانت رومية مسيحية ، فجعلها الترك عثمانية إسلامية ، وينتهز الفرصة ، فيدعو إلى الاتحاد بين المسلمين والمسيحيين وأن ينبذوا التعصب والفرقة بينهما ، فيقول :

أدارَ محمد وتُراثَ عيسى لقد رَضِياكِ بينهما مشاعا

فهل نَبذ التعصبَ فيكِ قومٌ يَمُدُّ الجهلُ بينهمُ النزاعا

ومعنى ذلك أن شوقى فى مديحه ، لم يكن كأسلافه يفكر فى الأمير وحده ، وإنما كان يفكر فى شعبه، وربما مدّ تفكيره، ففكر فى شعوب أخرى . وكل هذا جديد على قصيدة المديح العربية ، فقد كانت تؤلّف قديماً للفرد ، ولم تكن تؤلف للجمهور ، ولم يكن الشاعر يسأل نفسه فى أثناء تأليفها أهذا المعنى يرضى الجمهور أو لا يرضيه ، ولم يكن يبحث عن المعانى التى ينال بها رضا الرأى العام من حوله ، فكل ذلك لم يكن يَعْنيه لسبب بسيط ، وهو أنه لم يكن هناك جمهور ولا صحف ولا رأى عام .

وإذا كان شوقى قد حوَّرَ تحت تأثير الجمهور فى قصيدة المديح فإنه حوَّرَ أيضاً تحت تأثيره فى قصيدة الرثاء . ويحتلُّ الرثاء حيزاً واضحاً فى شعره ، وكان يريد فى أكثره أن يرضى بعض أصدقائه ويقضى حقوقهم عليه كما يقول

فى بعض قصيده ، ولكن من يتصفحه يجده ينحاز عن الندب والبكاء وبثّ اللوعة إلى التفكير فى الحياة والموت ، وأن دنيانا لحظات قصيرة ملأى بالأوصاب والآلام . ويسترسل فى هذا العنصر الإنسانى حتى يُخرج القصيدة من حيز الرثاء الشخصى إلى حيز إنسانى عام ، يجد فيه كل مواطن ، بل كل عربى ، سلوته وعزاءه وما يساعده على أن يصرع حزنه وشقاءه وأوجاعه النفسية ، كأن يقول فى رثاء جدته :

وَمَهدُ المَرْءِ فى أيدى الرَّوَاقى كَنَعْشِ المَرْءِ بين النائحاتِ
وما سَلِمَ الوليدُ من اشتكاءٍ فهل يخلو المعمَّرُ منْ أذاةِ
هى الدنيا قتالٌ ، نحن فيهِ مقاصدُ للحُسام وللقنــاةِ
وكلُّ الناس مدفوعٌ إليهِ كما دُفِعَ الجبانُ إلى الثباتِ
نُرَوَّع ما نُرَوَّعُ ثم نُرْمَى بسهْمٍ من يَدِ المقدور آتِ

ويقول فى رثاء أمين الرافعى :

إنما العالَم الذى منه جئْنَا مَلْعَبٌ لا يُنَوِّع التمثيلا
بطلُ الموت فى الرواية رُكْنٌ بُنِيَتْ منه هيكلا وفصولا
كلما راح أو غدا الموتُ فيها سَقطَ السِّتْرُ بالدموع بَليلا

وليس هذا العنصر فى رثاء شوقى جديداً فى العربية ، فهو موجود من قديم ، ووسَّعه المتنبى ، ثم انتهى به أبو العلاء إلى الغاية فى مراثيه ، إنما الذى نلاحظه أن شوقى استغلّ هذا العنصر فى رثائه ، ولم يفته استغلاله إلى أبعد الحدود ، حتى يعمق فى قرائه إحساسهم ، أو قل حتى يخاطب أعماق نفسياتهم . وهو يسلك فى هذا العنصر حكما كثيرة مقلداً لأستاذه المتنبى كما يسلك نقداً اجتماعيًّا ، وهو فى كل ذلك تلميذ المتنبى .

وبذلك يصبح الشخص فى أكثر مراثى شوقى ليس غاية فى نفسه ، بل هو وسيلة ، ليعرض شوقى على قرائه حقائق الحياة ، وليقدم لهم القدوة المثلى فى الخلُق مستعيناً فى كثير من الأحوال بِعبر التاريخ وبنقد اجتماعى طريف . ومرثيته فى مصطفى كامل من أدق الأمثلة على بروز هذا العنصر فى شعره ، بل على أن الميت فى مراثيه يصبح كالنواة لمجموعة من الأفكار ، وكأن موته ومصيبة الشاعر فيه — وكان صديقاً له — شىء يجرى على الهامش أما الصميم فبَثُّ الحكم وبث الخلق السامى ، واستخراج العِبر والعظات ، واسمعه يقول :

النّاسُ جارٍ فى الحياة لغايةٍ ومضلَّلٌ يَجْرِى بغير عِنانِ

والخُلْدُ فى الدنيا وليس بهيِّنٍ عُلْيَا المراتِب لم تُتَحْ لجبانِ

المجدُ والشرف الرفيعُ صحيفةٌ جُعِلَتْ لها الأخلاقُ كالعنوان

دَقَّاتُ قلبِ المرء قائلةٌ له إن الحياةَ دقائقٌ وثوانى

فارْفعْ لنفسك بعد موتك ذكرَها فالذكرُ للإنْسان عُمْرٌ ثانى

للمرء فى الدنيا وجَمِّ شؤونها ما شاءَ منْ رِبْحٍ ومن خُسْران

فهى الفضاءُ لراغبٍ مُتَطَلِّعٍ وهى المضيقُ لمؤثر السُّلْوَانِ

النّاسُ غاد فى الشقاء ورائحٌ يَشْقَى له الرُّحماءُ وهْو الهانى

ومُنَعَّم لم يَلْقَ إلا لذَّةً فى طيِّها شَجَنٌ من الأشجانِ

فاصبرْ على نُعْمَى الحياة وبؤسها نُعْمَى الحياة وبؤسُها سيَّانِ

وكل ذلك إنما أراد به شوقى أن يتيح لقرائه مجموعات من الخبرات والتجارب الإنسانية ، حتى يظفر بإعجابهم ، وحتى يجدوا فى شعره ما ينفِّس عن آلامهم ، بل ما يملؤهم ثقة وطموحاً .

ولم يكن شوقى يستخدم هذا العنصر وحده فى مراثيه ، بل كان يستخدم عناصر أخرى ، حتى يوسِّع محيط مرثيته . ولم يكن يُبْعد فى هذه العناصر ، بل كان يستهدف لها إما فى ظروف الميت الخاصة ، وإما فى ظروف عامة تتصل به ، فإذا كان عالماً عرض للنهضة العلمية وقيمتها فى حياة الأفراد والأمم ، وإذا كان وزيراً عرض للشئون السياسية والوطنية ، وإذا كان قاضياً عرض للقضاء ونزاهته ، وإذا كان قبْطيًّا عرض لاتحاد الفرعين فى شجرة الوطن المباركة : فرعى الأقباط والمسلمين . وكثيراً ما يتخذ من حادث مصادف عامٍّ رداءً حزيناً يلفُّ به رثاءه على نحو ما نرى فى رثائه لمصطفى فهمى ، فقد اتفق أن توفى فى أثناء الحرب الكبرى، فخرج من رثائه إلى الحديث عن هذه الحرب وما تُفْجَعُ به الإنسانية من مثل قوله ؛

يا وَيْحَ وجْهِ الأرضِ أصبح مأتما ... بعد الفوارسِ من بنى حَوَّاء
يتقاذفون بذات هَوْلٍ لم تَهَبْ ... حَرَم المسيح ولا حِمَى العَذْرَاء
من مُحْدَثات العلم إلا إنها ... إثْمٌ عواقبُها على العلماء

وتوفِّى رياض فتحدث عن وزارته وأعماله وسياسته ، وعن سنة الحياة والموت ، ثم حاول أن يأتى بموضوع جديد يحوك حوله شعره ، فلم يجد إلا البخار وأنه أدرك عصر المخترعات الحديثة . وعلى هذه الشاكلة لا يزال يبحث عن مهد وثير يقدِّم فيه مرثيته لقرائه . وقد تحوَّل بعد الحرب وحين شبت حركتنا الوطنية إلى إدخال إشعاعات منها كثيرة إلى مراثيه ، فمن ذلك أنه كان يرثى الصحفيين من أمثال يعقوب صروف وأمين الرافعى ، فيعرض لمواقفهم السياسية ، وكيف سلّوا أقلامهم لتحطيم الأغلال وفكِّ الرقاب ، من مثل قوله فى الرافعى :

يا أمينَ الحقوق أدَّيتَ حتى ... لم تَخُنْ مصرَ فى الحقوق فَتيلا
لستُ أنساك قابعا بين دُرْجَيْـ ... ـك مُكبًّا عليهما مشغولا
تُنْشِدِ الناسَ فى القضية لَحْناً ... كالحوارىِّ رَتَّل الإنجيلا

ماضياً في الجهاد لم تتأخّر تَزِن الصفّ أو تقيم الرَّعيلا[1]
ما نبالى مضيتَ وحدك تحمِي حَوْذَةَ الحق أم مضيت قبيلا

ونراه في مرثية عبد الحميد أبي هيف يذكر له موقفاً وطنيًّا ، لم يقفه شوقي نفسه على نحو ما أسلفنا في غير هذا الموضع ، فإن عبد الحميد وقف يعارض بعنف وشدة « مشروع ملنر » واستخدم في معارضته علمه بالقانون، إذ كان أستاذاً بمدرسة الحقوق . واستغلّ ذلك كله شوقي ، ولم يُوارِ ، بل صرَّح هنا بفساد المشروع وكيف كان شياطين الباطل يزينونه للناس ويحسنونه لهم ، وكأنه يغسل وجهه من موقفه القديم . وليس هذا كل ما يلاحَظُ في مرثية أبي هيف ، فقد تصادف أنه توفّي ، وتمّ عقب وفاته ائتلاف الأحزاب المصرية ، فاستهدف لهذا الائتلاف وأطال فيه . وتوفي بعد ذلك سعد زغلول زعيم الوطن وصفيّه ، فرثاه بقصيدة عبّرت أروع تعبير عن مصر المحزونة في فلذة كبدها وعن شقائها ونُواحها ونشيجها ، استهلها بقوله :

شَيَّعوا الشَّمسَ ومالوا بضُحَاها وانحنى الشرقُ عليها فبَكاها
جَلَّلَ الصبحَ سوادًا يومُها فكأن الأرضَ لم تخلع دُجاها
انظروا تلقوْا عليهــا شَفقاً من جِراحات الضَّحايا ودماها
وترَوا بين يديها عَبْرةً من شهيدٍ يقطر الورْدَ شذاها
ما درت مصر بدفنٍ صُبِّحتْ أم على البعث أفاقت من كَراها
صرخَتْ تحسبها بنتَ الشَّرى[2] طلبتْ من مِخْلَب الموت أباها
أرْغُنٌ هام به وِجْدانُها وأذانٌ عشِقتْــه أُذْناها

واستمرَّ شوقي يصور ما أصاب الوطن من هذه القارعة، وهو في أثناء ذلك

(١) الرعيل هنا: الجماعة.
(٢) بنت الشرى: أنثى الأسد.

يعرض للمقادير وما تصيب به الناس حتى إنها لو أرادت جماداً أو نجما من النجوم لأصابته ، فهى تتحدى كل قدرة حتى قدرة الطب ، لا يردها رادٌ ، ولا يعوقها عائق . ويقول إن الناس منذ آدم لا تزال تحملهم إلى قبورهم الآلة الحدْباء ، ويتمثَّل خوفو ومينا وأن حيًّا لم يفته حظٌ من خطاها ولا فات عينًا نصيبُها من دموعها وبكائها .

ولم يبك شوقى زعيم مصر ومن اشتركوا فى حركتها الوطنية أو فى سياستها فحسب ، بل بكى أيضاً زعماء العالم العربى ومن شاركوا فى حركات وطنهم وثوراته :

وما الشرق إلا أسرةٌ أو عشيرةٌ تلمُّ بَنيها عند كلِّ مصابِ

وهو يضمِّن مراثى هؤلاء الزعماء آمال أوطانهم ، كما يضمنها مصيبة هذه الأوطان فيهم مستلهما مثاليته الخلقية وطريقته فى نثر أفكاره حول الحياة والموت ، زاجًّا بالمواعظ والعبر ، محمسًّا للشباب ، نائحاً أشجى نواح وأبكاه . واقرأ قصيدته فى فوزى الغزِّى أحد زعماء ثورة دمشق ، فستراها تنحو هذا المنحى ، وقد بلغ منه التأثر مبلغاً عميقاً حين أعدم الطليان بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار سنة ١٩٣١ فصور هذا الجرح الدامى الذى أصابوا به قلب هذا البلد العربى ، بل أصابوا به قلب العالم العربى كله ، يقول :

يا وَيْحَهُمْ نَصَبُوا مَناراً من دمٍ يوحى إلى جِيل الغَدِ البغضاءَ

جرْحٌ يَصيحُ على المدَى وضحيَّةٌ تتلمَّس الحــريَّةَ الحمراءَ

واعتصر من ذلك الحادث على عادته الحِكم مستثيراً للهمم ، واتخذ من بطولة عمر المختار للعرب القدوة الرفيعة .

ويظهر أن هذين المحيطين من وطنه ومن العرب جميعاً لم يكونا يكفيانه ليوسِّع آفاق مراثيه ، ولينال كل ما يريد من استحسان قرائه وإعجابهم ، فذهب يبحث عن أشخاص آخرين ممن ملكوا لُبَّ العالم وخفقت قلوب أبنائه لهم ، فرثى (فردى) الموسيقار الإيطالى المشهور

فى أواخر القرن الماضى ، ورثى تولستوى ، وتغنى بفلسفته وزهده ودعوته الاشتراكيه ، وأفاض فى تصوير البائسين والفقراء ، وتحدث حديثاً مستفيضاً عن الحياة والموت ، وأدار بعض جوانب هذا الحديث بين تولستوى وأبى العلاء . ووقف على قبر نابليون ، ورثاه رثاء بديعاً تعرَّض فيه لأطراف من تاريخه وانتصاره ولمعانه ثم انطفائه ، واستخرج من كل ذلك العظات ، وهو يفتتح رثاءه بقوله :

قِفْ على كنزٍ بباريسَ دَفين   من فريدٍ فى المعالى وثَمينْ

وافتقدْ جوهرةً من شَرَفٍ   صَدَفُ الدهرَ بتِرْبيها ضَنين

قد توارتْ فى الثّرى حتى إذا   قدُم العهد توارتْ فى السنين

ثم يقول :

نزل الأرضَ ولكن بعد ما   نزل التاريخَ قبرَ النابغين

شيد الناسُ عليه وبَنوْا   حائطَ الشكِّ على أُسِّ اليقين

لستَ تُحصِى حوله ألوِيَةً   أُسِرتْ أمس ورايات سُبِين

نام عنها وهىَ فى سُدَّته   ديدبانٌ ساهرُ الجفن أمين

وما يزال يتحدث عن أمجاده وشروقه وصعوده إلى كبد السماء ، ثم انحداره وغروبه فى أحشاء الظلام . وكل ذلك أرض خصبة أو تربة سخية يستنبت فيها شوقى ما يريد من أمثال الدهر وحِكمه .. وعلى نحو ما وقف على قبر نابليون وقف على روما وبكى حضارتها الداثرة وشرائعها وقياصرتها وأشرافها ودار شيوخها ، كاسياً ذلك كله ثيابَ عبرة وعظة .

ويخيَّل إلى الإنسان أن شوقى لم يترك فرصة إلى الرثاء العام إلا انتهزها ، فهو يرثى فيكتور هيجو فى ذكراه المئوية ، وهو يرثى محمد على زعيم مسلمى الهند . وفى كل ذلك يريد أن يتخاطب مع أكبر جمهور ممكن ، وأن يُسْمِعَ صوته فى آفاق

العالم كله عن طريق الصحف التى تنشر شعره وتذيعه بين الناس ، وكأنه يريد لهذا الصوت أن يمتدّ إلى مالا نهاية .

ومن يتصفّح الشوقيات يستطيع أن يلاحظ فى وضوح أن شوقى لم يترك مناسبة إلا دوّن فيها شعره ، فهو لا يكتفى بالرثاء والمديح على عادة شعراء العرب القدماء ، بل يحاول أن ينظم فى كل حادثة وفى كل مسألة طارئة سواء أكانت تتصل بالشرق أم تتصل بالغرب ، وارجعْ إلى الجزء الأول من ديوانه فستجد فيه قصيدة نظمها بمناسبة تأجيل تتويج ملك إنجلترا إدوارد السابع لإصابته بدمل ، وثانية فى ذكرى كارنارفون مكتشف مقبرة توت عنخ آمون ، وثالثة فى الاحتفال بأمين الريحانى حين وفوده على مصر ، ورابعة يناشد فيها سعد زغلول وزير المعارف حينئذ أن يقوم بإنشاء مدرسة فى المطرية ، وخامسة فى سبيل الهلال الأحمر ، وسادسة بمناسبة الإصلاح فى الأزهر ، وسابعة فى الاحتفال بأحمد حسنين بعد عودته من رحلته فى صحراء ليبيا ، وثامنة فى الاحتفال بإنشاء نقابة الصحافة ، وتاسعة قيلت فى الاحتفال بإنشاء بنك مصر ، وهلم جرا .

وانظر فى الجزء الثانى فستجد فيه قصيدة بمناسبة قدوم طيارين من باريس إلى مصر فى سنة ١٩١٤ ، وثانية فى شكسبير ، وثالثة بمناسبة كتاب فتح مصر الحديث لحافظ عوض ، ورابعة فى مسجد أياصوفيا ، وخامسة فى غاب بولونيا ، وسادسة فى المرأة العثمانية ، وسابعة فى وصف جنيف وضواحيها ، وثامنة فى ميدان الكونكورد ، وتاسعة فى زيارة مصوّرٍ لمصر ، وعاشرة فى معرض الأزهار بباريس ، إلى غير ذلك من مناسبات .

والجزء الثالث خاص بالرثاء ، ولكن اقرأْ فى الجزء الرابع فستجد قصيدة فى افتتاح منشآت الجامعة المصرية ، وثانية فى الاحتفال بوضع الحجر الأول لمؤسسة بنك مصر ، وثالثة فى افتتاح دار للبنك ، ورابعة فى افتتاح دار أخرى ، وخامسة فى مولد الأمير محمد عبد المنعم وسادسة مهداة له ، وسابعة فى حريق ميت غمر ، وثامنة فى خطبة لغليوم عاهل ألمانيا أحدثت أزمة دولية ، وتاسعة فى حفلة افتتاح نادى الموسيقى الشرقى ، وعاشرة فى تحية غليوم الثانى لصلاح

الدين فى القبر ، ثم طائفة من الخصوصيات ، وقصيدة فى فؤاد حين زار الجيزة سنة ١٩٣٢ وكأن شوقى لم ينس الأغلال القديمة التى كانت تضيّق أفقه وتغلّ رقبته ، وكان يعرض له كثيراً فى المنشآت الحديثة ، وكأنه كان يعنى نفسه حين قال فى قصيدة « مشروع ملنر » :

من يَخْلع ِ النِّيرَ يَعِشْ بُرهةً ... فى أثرِ النِّيرِ وفى نَـــدْبِهِ

على كل حال يوضّح هذا الاستعراض لقصائد شوقى التى نظمها فى المناسبات أنه أكثر فى هذا الاتجاه ، وإنما جرّه إليه ماقلناه مراراً من تأثير الصحافة والجمهور فى الشاعر المصرى الحديث ، فهويتابع الحوادث والأخبار فى مصر وأوربا ، ويتعوّد أن تهزه كأنه سلك من أسلاك البرق ، وقد أصبح له ذوق الصحافى بأدق معانيه ، فإن لم يجد حادثة أو خبرا يعصف بقرّائه احتال لهم إما بتعرضه لشاعر كبير مثل شكسبير أو زعيم عظيم مثل غاندى ، أو طبيعة فائقة مثل غاب بولونيا والبسفور وكوكصو أو جكسو ولبنان ، وهكذا ما يزال يحاول أن يجد شيئاً من الناس أوغيرهم أوقل خيطاً لينسج حوله شعره .

ولا نشك فى أنه كان أجدى على شوقى وعلى الشعر العربى أن يتحول إلى موضوع إنسانى عام ينظم فيه ، فيتغنى غناء خالداً بالأمل والألم والحرية ، أو يصوّر متاعس وطنه ، أو يصف جمال الطبيعة من حوله ويعيش له . ولو أنه صنع ذلك لاتسع إلهام روحه ووحى عواطفه ، ولو أنه حاول أن ينظم لمصر إلياذة تاريخها القديم ، فأطال نَفَسه فى فرعونية حتى بلغت آلاف الأبيات لكان ذلك أكثر فائدة ، ولأظهر فيه تفوقاً وامتيازاً نادرين ، فقد كان يعرف كيف يحلم بالتاريخ وتاريخ وطنه خاصة ، وإن فرعونياته لا تزال أروع لوحات مضيئة عثرنا أو حصلنا عليها فى تاريخ شعرنا الغنائى الحديث .

على أن للمسألة وجهاً آخر ، فإن هذا النوع من الشعر : نوع المناسبات ، يُعَدّ النموّ الأخير للشعر الغنائى العربى ، إذ المعتاد دائماً فى هذا الشعر أن يُنْظَمَ بمناسبة من المناسبات ، وكانت مناسباته فى عصوره القديمة والوسطى

فردية ، تتصل إما بالشاعر أو الممدوح أو من يرثيهم أو يعذلهم ويعاتبهم أو يهجوهم ويذمهم . أما فى العصر الحديث ، فقد طرأ ما حوّله من الفرد إلى المجموع ومن الأمير إلى الشعب ومن المخطوطات إلى الصحف ، فتعاون ذلك كله على تغير المناسبة ، واشتبكت بأشياء كثيرة فى تكوُّنها ، بعضها اجتماعى وبعضها اقتصادى أو تعليمى أو سياسى أو صناعى ، فاستغل شوقى ذلك كله وتغنى به على قيثارته .

وهذا هو معنى ما نقوله من أن شوقى نمَّى هذا النوع من الشعر إلى غايته ، فقد استّهدف كل المناسبات الحديثة وصاغ فيها أشعاره ، يريد أن يكون شاعرَ واقعه وعصره وبيئته ، وكنا نتمنى لو أنه لم يلتفت إلى ذلك كله ، فتغنى بنفسه ، ولم يجعل للخارج كل هذه السيطرة عليه . ولكنا ننسى فشوقى كان يحس ًّ من أعماقه أنه حلقة فى السلسلة القديمة ، ولم يشعر بالإحساس العام للكون إلا فى القليل النادر ، حقًّا عنده حِكم وأخلاق وأفكار اجتماعية وآراء فى الحياة وما وراء الحياة ، ولكنه لا ينساب فى ذلك كله انسياب النهر الذى يشعر الإنسان أنه ينبع وينصبُّ فى اللانهاية من حياتنا الإنسانية .

فشعره يَنْحبس كثيراً فى أقفاص ضيقة من حوادث وقتية كان ينبغى أن لا يشغل بها نفسه ، لأنه ليس صحفيًّا كما تصوَّر ، ولا يقع عليه أى واجب من واجبات الصحفى فى عصرنا ، إنما هو شاعر من حقه أن يحلِّق فى أجواء الفن العليا منفصلا عن حدود المكان ، وملقياً عن كاهله حواجز الزمان . وإننا لنأسى لهذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوقى التى أضاعها فيما بين يديه من مناسبات ضيقة ، كما نأسى لهذا الفيض العظيم من نيلنا الذى يتلاشى ويفنى سنويًّا فى البحر المتوسط دون أن نفيد منه فوائد محققة .

ومع ذلك فنهر النيل يُنْشِىء فى الوادى جنات ورياضاً وبساتين ، على الرغم مما يضيع منه ، وكذلك شوقى يُعَدّ شعره ، حتى فى المناسبات ، واحات جميلة ، لا يزال يبثُّ الحياة والنضرة فيها ، فإذا الشاعر العبقرى قد سوَّاها آيات رائعة بفضل شاعريته وما تُسْبِغه على هذه المناسبات من معان وما تعتصره

من أفكار وما ترسمه من صور ناطقة وخواطر دقيقة، فليس هناك سدود تستطيع أن تعوقها أو تحول بينها وبين ما تريد .

وربما كان أروع ما يحتال به على توسيع محيط المناسبات أن يُدْخل فيها عنصراً من الوطنية ، ويعمُّ ذلك فى كثير من قصائده ، وخاصة ما أنشده بعد الحرب الكبرى من مثل قصيدته فى الأزهر وقصائده فى بنك مصر وقصيدته فى الطيار المصرى صدقى الذى طار فى سنة ١٩٣٠ من برلين إلى مصر .

وشوقى لا يبارَى فى وطنياته وتغنيه بعواطف أهل بلده ، ولذلك كان يُكْثر من الانزلاق إليها فى مناسباته وما يحفز خياله وشعوره من الحوادث والأخبار ، وقد يتسع بالانزلاق فيتحدث عن الشرق كله ، على نحو ما نرى فى قصيدته « الطيارون الفرنسيون » فقد ذهب ينادى الشرق فيها أن ينتبه من غفلته ويفتح عينيه على مخترعات أوربا ، كما ذهب فى قصيدته « آية العصر » ينادى شباب مصر أن يستيقظوا من نومهم ، ويطلبوا العلم والمجد فى الأرض فإن ضاقت ففى السماء .

ولم يخص بوطنياته وشعر مناسباته الشبابَ وحدهم ، بل تعرَّض للشيوخ كما أسلفنا حين حديثنا عن شعره الوطنى ، وأيضاً تعرض للنساء ومشاركتهن فى الحركة الوطنية والإصلاحات الاجتماعية ، وكان لسفورهن بعد الحجاب غير قليل من عنايته ، وقصيدته « بين الحجاب والسفور » من طريف شعره ، وقد تعرَّض فيها للحرية ، وذُلّ القيد والعبودية، فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثَّل ذلك فى « ملك الكنار» تمثيلا بديعاً .

ولا تظن أن شوقى نسى العمال فقد خصهم بقصيدة حماسية دعاهم فيها إلى الكد والاكتساب والسعى فى مناكب الأرض وإتقان الصناعات حتى يصبح الوطن سماء للمصانع وغابا ، ولم ينس أن يدعوهم إلى إحسان الاختيار لمن ينوبون عنهم فى البرلمان ، وأن يتخذوا لسيرتهم النَّحْلَ مثلا وأن يبكروا للرزق كالطير مجيئاً وذهاباً . ولا أرانى أبعد إذا قلت إن قصيدته « مملكة النحل » إنما رمز بها إلى الأمة الحية العاملة، وقد صور أروع تصوير بناء

الأمة النشيطة المثابرة التى لا يعرف أحد من أبنائها العطلة والفراغ ، فالملكة مُشَمِّرة ، والرعية محسنون مهرة ، وكلها تذهب خفافاً وتجىء موقرة ، تجتلب الشمع وتؤديه سكرة .

ولم يكن شوقى يَسْتَمِدُّ شعر مناسباته بهذا العنصر الوطنى فحسب ، بل كان يسنده أيضاً بمخترعات العصر ومبتكراته ، وكأنه رأى فى ذلك موضوعاً جديداً لاستغلال شاعريته، وهو موضوع لم يعرفه القدماء، وقد أشرنا فيما مر بنا إلى شعره فى الطيارين والطيارات كما أشرنا إلى ذكره للبخار والكهرباء، وقد تحدث عن الغواصات غير مرة، ومن شعره فيها :

ودبَّابةٍ تحت العُباب بمكْمنٍ ... أمينٍ ترى السارى وليس يراها

هى الحوت أوفى الحوت منها مَشابهٌ ... فلو كان فولاذا لكان أخاها

خَؤونٌ إذا غاصَتْ ، غَدورٌ إذاطَفَت ... مُلَعَّنَةٌ فى سَبْحها وسُراها

تبيتُ سُفُنَ الأَبرياء من الوغى ... وتَجنِى على مَن لا يخوض رَحاها

فلو أدركتْ تابوتَ موسى لسلَّطتْ ... عليه زُبَاناها وحَرَّ حُماها[1]

ولو لم تُغَيَّبْ فُلكُ نوحٍ وتحتجب ... لمـا أمنتْ مقذوفَها ولَظاها

فلا كان بانيها ولا كان رَكْبُها ... ولا كان بَحْرٌ ضَمَّها وحَواها

وأفٌّ على العلم الذى تدَّعونه ... إذا كان فى علم النفوسِ رَداها

وعلى هذه الشاكلة كان شوقى يستهدف كل جديد وكل حادث فى عصره ، ولم يترك خبراً سياسيًّا أو اجتماعيًّا أو أدبيًّا إلا صاغه شعراً . وبذلك وصل — تسعفه شاعريته — بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التى تنتظره ، وكأنه لم يُبْقِ لمن بعده من الشعراء إلا أن يسقطوا على السَّفْح وينحجزوا دون الغاية ، بل لعله هو نفسه قد أحسّ أنه لم يَبْقَ لفنه وشعره فى هذا النوع

(١) زبانى العقرب: قرنها. حماها: جمع حمة: الإبرة التى تلدغ بها.

إلا أن يهبط ، إذ لم تعد فيه بقية لشاعر ، حتى ولا لصاحبه ومنمّيه إلى أبعد الحدود وأقصى الآفاق ، لذلك ذهب يبحث عن عالم جديد، وكان العالم الذى استهواه واجتذبه إلى أجوائه هو عالم الشعر التمثيلى والغناء .

٤

الغناء والمغنون

يرتبط الشعر العربى فى عصوره المختلفة بالغناء . فكثير منه غناه المغنون ، وكثير منه أُلِّفَ ليُصْحَبَ بالغناء والموسيقى، وقد أدار أبو الفرج الأصبهانى موسوعته الضخمة فى شعراء العرب على الأغانى ، فليس منهم من لم يُغَنَّ فى شعره ، إما فى حياته أو بعد وفاته . وما زال هذا الغناء ينمو ويتطور ، والشعر ينمو معه أيضاً ويتطور . حتى ظهرت الموشحات والأزجال فى الأندلس .

وإذا تعقبنا شوقى فى ديوانه وجدناه مهتمًّا بالغناء والمغنين ، وإنه ليحزن حزناً من أعماقه حين يتوفَّى نابغ من نابغيهم فى مصر ، ولذلك تعددت مراثيه فى الممتازين منهم ، فهو يرثى عبده الحمولى المتوفى سنة ١٩٠٢ كما يرثى عبد الحى المتوفى سنة ١٩١٢ ، وحين تقام ذكرى لأحدهم يسارع إلى قيثارته ليساهم فى ذكراه على نحو ما نرى فى رثائه لسيد درويش وسلامه حجازى . وكل من يقرأ هذه المراثى يلاحظ دقته فى وصف المغنى وغنائه ، بل لكأنه كان يعرف الغناء العربى معرفةَ خبرةٍ ودراسة لأصوله، واسمعه يقول فى عبده الحمولى :

يُخْرِج المالكين من حشمة المُلْ ... كِ ويُنْسى الوَقُورَ ذِكْرَ وقاره

(بصباً) يُذْكِرُ الرياضَ صَبَاهُ ... و(حِجازٍ) أرقَّ من أسحاره

وغنــاء يُدَار لحناً فلَحْناً ... كحديثِ النديم أو كعُقاره

وأنينٍ لو أنه من مشوقٍ ... عرف السامعون موضعَ ناره

زفراتٌ كأنها بثُّ قَيْسٍ   فى معانى الهوى وفى أخباره

يسمع الليلُ منه فى الفجر ياليـ   ـلُ فيُصْغى مستمهلا فى فراره

وإن فى هذا الشعر ما يدل دلالة واضحة على غمرة الحماس التى كانت تشمله حين يستمع إلى عبده الحمولى وأمثاله ممن عاصرهم ، وهذا طبيعى ، فقد خُلق شوقى موسيقيًّا ، له أذن لا تبارَى فى سماع الألفاظ وتأليف الألحان الشعرية ، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مغنياً أو موسيقاراً من الطراز الأول ، فهو بسليقته موسيقىُّ الروح ، ولذلك لا نعجب أن يتعلق بالمغنين لا فى مصر فقط بل أيضاً فى أوربا ، ولا نشك فى أنه كان من هواة الموسيقى الأوربية ، وأنه كان يهتزُّ حين سماع « سمفونيات بيتهوفن » وأضرابه من رأسه إلى أخمص قدمه ، واسمعْه يقول فى رثاء الشاعر الموسيقى فردى :

يَتيه على الماس بعضُ النحاسِ   إذا ضُمّ ألحانه الغاليَهْ

وتحكم فى النفس أوتارُه   على العود ناطقةً حاكيَه

وتبلغ موضعَ أوطارهـا   وتُفشِى سريرتَهـا الخافيه

وكم آيةٍ فى الأغـانى له   هى الشمس ليس لها ثانيه

إذا ما تنادى بها العارفون   قُل البرق والرَّعْد من غاديه[1]

فإن همسوا بعد جَهْرٍ بها   فخَفْقُ الحلىِّ على الغانيه[2]

وتركزتْ عناية شوقى بهذا كله أخيراً فى مغنيه محمد عبدالوهاب الذى نفخ فى روح صوته ، وأطار اسمه فى الآفاق ،وقد تعرَّف عليه فى سنة ١٩٢٤ إذ قُدِّمَ له خلال حفلة أقامها معهد الموسيقى الشرقى فى « كازينو سان استفانو » بالاسكندرية[3] ، وسمع إليه ، فأعجب بصوته ، ولم يلبث أن استخلصه لنفسه وألحقه بِرَكْبه .

(١) غادية : سحابة ممطرة.   (٢) الغانية : الحسناء.   (٣) ابى شوقى ص ١٣٥.

وعلى هذا النحو وجد شوقى المغنى الذى يلزمه فى غـُدواته وروحاته لا فى مصر وحدها ، بل أيضاً فى رحلاته إلى فرنسا[١] وإلى الشام[٢] فكان يؤلف له أغانيه ، وكان يجلس إلى استماع غنائه بها ، بل كان يَشْركه أحياناً فى تأليف ألحانها ، فقد قرأت لمحمد عبد الوهاب فى بعض المجلات الأسبوعية حديثاً عن مولد ألحانه أشاد فيه بشوقى وقدرته على تمييز الأصوات وتذوق الموسيقى ، وقال : « إنه لم يكن يبيح لى أن أذيع لحناً قبل أن يراجعنى فيه مراراً » .

ولا نرتاب فى أن شوقى هو الذى لفت عبد الوهاب إلى الإفادة من الموسيقى الغربية وأنغامها وألحانها وأتاح له أن يصدح بهذا الصوت الباهر ، وإنه ليصفه فى رثائه لسيد درويش ، فيقول :

إن فى ملك فؤادٍ بُلبلا لم يُتَحْ أمثـــاله للخلفاء

ناحلٌ كالكرة الصغرى سَرَى صوته فى كُرَة الأرض الفضاء

والحق أن كُلاً أكمل صاحبه ، واستنفد خير ما عنده من موهبة وفن ، فكان شوقى يصنع الأغانى ومحمد عبد الوهاب تحت عينه يصنع الأنغام والألحان ، وبذلك تآزر شوقى معه فى إخراج هذه الأصوات البديعة التى يترنح العالم العربى كله طرباً حين ترنُّ فى أذنه . وبعض هذه الأصوات أو هذه الأغانى كان يختاره من قصائد قديمة له ، مثل الأغنية الذائعة :

مُضْناك جفَاه مَرْقدُهُ وبكاه ورحَّم عُودُهُ[٣]

وبعضها كان يصنعها له ، فكان محمد يراه وهو يؤلفها ، وقد أسلفنا طرفاً من حديثه عن تأليف شوقى لأغانيه ، وهى أغانٍ تمتلىء بالعذوبة وتفيض بالأنغام الموسيقية ، حتى لكأنها تغنّى نفسها من مثل أغنيته :

علّموه كيف يجفو فجفَا ظالمٌ لاقيتُ منه ما كفَى

أنا لو ناديتـــه فى ذلّةٍ هى ذى روحى فخذها ، ما احتَفَى

(١) شوقى لتشكيب ص ٤٩. (٢) اثنى عشر عامًا ص٥٣. (٣) عوده: زوّاره.

وطبيعى أن تتكامل الموسيقى الشعرية فى هذه الأغانى، فقد أُلِّفت من أجلها. لم تؤلف للإنشاد ، وإنما ألفت للغناء ، وليجهر محمد عبد الوهاب ببعض ألفاظها ويهمس بالأخرى ، وكأنما شوقى يوسوس إليه فى جَرْس ألفاظه بالنغمة الحلوة التى يريدها منه، وما يزال يَسنده ويحوطه حتى يتألف اللحن الساحر ، ومن بديع هذه الألحان لحن (زَحلة)، وهو يجرى فى شعر شوقى على هذا النمط :

يا جارةَ الوادى طربتُ وعادنى ما يشبه الأحلام من ذكراكِ
مثَّلتُ فى الذكرى هواكِ وفى الكرَى والذكرياتُ صدى السنين الحاكى
ولقد مررتُ على الرياض بِرَبْوةٍ غنَّـاءَ كنتُ حيالها ألقاكِ
لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوَى حتى ترفَّق ساعدى فطوَاكِ
وتـأوَّدَت أعطافُ بانِكِ فى يدى واحمرَّ من خفَرَيْهما خدَّاكِ
ودخلتُ فى لَيلين : فَرْعِكِ والدُّجَى ولثمتُ كالصبح المنوَّر فاكِ
وتعطلتْ لغةُ لكلام وخاطبتْ عينىَّ فى لغة الهوى عيناك
لا أمسِ من عمر الزمان ولا غَدٌ جُمِع الزمان فكان يومَ لقاكِ

وكان شوقى يؤلف مثل هذه الأغنية التى تؤثر بموسيقاها فى كياننا العاطفى تأثيراً قويـًّا، ثم يأخذها محمد عبدالوهاب فيضيف إليها إطاراً من أنغامه، وبذلك اتحد الشعر والغناء عند شوقى . وكان كل شىء فيه يعدُّه لذلك، إذ كان معجباً بالغناء والمغنين من جهة، وكان شعره نفسه حلاوة موسيقية ساحرة من جهة ثانية ، فتآلف الفنان ، والتقى الشاعر بمغنيه ، وأخذ كل منهما يعتصر أدوات فنه، شوقى يعتصر الألفاظ ومحمد عبد الوهاب يعتصر المقامات والسلالم الموسيقية، وكل منهما يسكب فى روح صاحبه شتى ضروب الطرب والفرح .

وما من شك فى أن هذا التآلف أثَّر فى شعر شوقى لا من حيث تأليفه للأغانى ، بل أيضاً من حيث تأليفه للألفاظ وانتخابها بحيث تحمل كل

ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية، فكأنّ كلا منهما كان يؤثر فى صاحبه من حيث يدرى ومن حيث لا يدرى ، وكان يستخرج منه خير ممكناته ومقدراته الموسيقية قاصداً وغير قاصد .

ويظهر أن شوقى لم يكن يفكر لأغانيه فى نفسه وفى محمد عبد الوهاب فحسب، بل كان يفكر أيضاً فى الجمهور ، وخاصة أن ألحان محمد عبد الوهاب فى أغانيه كانت تسجّل فى « أسطوانات » وكان يذيعها فى حفلاته المختلفة . ونشأ عن ذلك أن شوقى لم يكن يقصد فى أغانيه أن يطرب نفسه ومغنيه فحسب ، بل أخذ يقصد إلى إطراب الجماهير ، فهو ومحمد عبد الوهاب لا يرسلان الأغنية واللحن فى الفضاء ، بل يرسلانهما إلى آذان الشعب .

وهذه الغاية التى لم يكن من الممكن أن ينزع شوقى نفسه منها أخذت تدفعه فى أغانيه إلى أن ينزل من سماء ألفاظه الجزلة التى ينتخبها عادة فى قصائده إلى ألفاظ سهلة تدور على كل لسان ، حتى يغنيها الجمهور ، لا طبقاته العليا من المثقفين ، بل طبقاته الدنيا .

ومعنى ذلك أن أغانى شوقى تنفصل عن شعره لا من حيث اتساع التنغيم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث جوهر ألفاظها ، وهذا طبيعى لأن شوقى فى شعره إنما يخاطب الطبقات العليا فى الشعب أى أنه لم ينزل به ولم ينحدر عن المستوى الرفيع للشعر العربى ، بل ظل فيما يمكن أن نسميه جوًّا أرستقراطيًّا . واعرضْ شعره على الطبقات الدنيا فستراها تعجب به ، ولكن لا تظن أنها تعجب به لأنها تفهمه ، إنما تعجب به كما يعجب من لا يفهمون الموسيقى بها ، وهو إعجاب يقوم على الإحساس بشىء غامض يثير المشاعر ، وإن لم يتبينه القارئ أو السامع تبيناً دقيقاً .

وإذن فشوقى على الرغم من أنه وجّه شعره للجمهور وحياته السياسية وحوادثه اليومية التى عاش فيها لم يهبط به عن آفاقه العليا فى الصياغة والفن ، بل ظل محلقاً فى أبعد سماء ، لا يدنو ولا يسفّ . يؤثر فيه الرأى العام وتؤثر فيه الصحف والحياة الاجتماعية والديمقراطية الحديثة ، ولكنه يظل أرستقراطيًّا .

ولعل فى هذا مايوضح كيف أن شوقى لم يتطور بالشعر العربى تطوراً شعبياً كاملا ، تطور به، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيما يتصل بالصياغة ، إذ لا تزال تستمد من اللغة العربية الفصحى وينابيعها الثرية ومنا جمها الغنية ، أما اللغة الشعبية فهى بعيدة عنها لا تكاد تقترب منها .

وهذا كله إنما ينطبق على شعر شوقى ، أما أغانيه فقد حاول أن يكون قريباً فيها من متناول الجمهور ، حتى يغنّى بها المثقف ويغنى بها السوقة ، وتشيع على ألسنة الشعب كله من موظف وصانع وفلاح . لهذا لم يرتفع فيها إلى مستواه اللغوى فى شعره إلا قليلا ، أما كثرتها فتنحدر إلى الجمهور وطبقاته الدنيا .

وخطـا شوقى فى هذه الطريق خطوة ثانية كانت أقوى جداً من خطوته الأولى، فإنه رأى أن يهجر اللغة الفصيحة فى أغانيه كما يهجر نظام الأوزان والقوافى. وشوقى فى هذا الاتجاه من حيث الشكل غير مجدِّد، فقد سبقه ابن قُزْمان الأنـدلسى فى القرن السـادس للهجرة إلى صُنْـع الأزجـال الشعبيـة وكتب ديوانًا رائعًا، وضع لها فيه منهجًا سار الشعراء من بعده فى دروبه.

ومع ذلك فنحن نستقبل هذه الخطوة عند شوقى على أنها ثورة على أصول موسيقاه، فقد ظل حياته ، إلا شطراً صغيراً متأخراً، ينظم على التقاليد والمصطلحات الموروثة فى عالم الشعر العربى وصياغته وأوزانه وقوافيه ، فإذا عدل عن ذلك وانحرف كان كمن ينحرف بالنهر عند مصبه عن طريقه الذى رُسِم له منذ الزمن الأقدم : حقًّا إنه صنع موشحات أوما يشبهها فى قصيدتيه : « تحية للترك» و «صقر قريش» ولكن الموشحات لا تختلف فى ذوقها العام عن ذوق الشعر العربى فيما عدا أوزانها وقوافيها ، فهى تُصْنع فى نفس مصانع اللغة الفصحى بكل رواسبها من ألفاظ وتشبيهات وفنون بديع . أما الزجل فإنه خروج خالص عن ذوق العربية ورسومها فى اللغة والألفاظ . وغريب أن يخرج إليه شوقى آخر حياته ، فيتحول عن طريقته الأرستقراطية القديمة ، بل التى لا يزال يتبع دروبها ومسالكها فى شعره ، ولكن لا غرابة ، فقد فهمنا الآن القوة العظيمة التى حوّلت مجراه ، فإنه ارتبط بمغنٍّ يغنيه شعره ، ولم يكن هذا المغنّى

يغنى ذلك الشعر لنفسه وشوقى شاعره وحدهما ، بل كان يغنيه للشعب ، وقد ألِفَ الشعب فى غنائه أن يستمع إلى أدوار و «مواويل» وأزجال ، وإذن فليتزل شوقى إليه ، وليتطور بلغة شعره ، وليوسّع هذا التطور ، حتى يكتسب الشعبَ ويرضى ذوقه هو ومغنيه الذى يصدح بشعره ، ويملأ به الفضاء أنغاماً وألحاناً .

ولكن لا تظنّ أن شوقى حين أهمل اللغة الفصحى فى أزجاله قد أهمل الفن والعناية الفنية ، فهو فنّان بالسليقة ، وكل شىء تمتد إليه قيثارته يتحول إلى موسيقى صافية ، وليس ذلك فحسب ، بل يتحول أيضاً إلى صور طريفة ، فشوقى كما قلنا فى غير هذا الموضع يُعنَى بموسيقاه وبأخيلته عناية شديدة. واستمعْ إليه يقول فى أغنيته المشهورة « فى الليل لما خِلِى » واصفاً لمطلع الفجر :

الفجر شأشأ وفاضْ عـــلى سوادِ الخَميلهْ
لمَحْ كلمحِ البياضْ مِن العيونِ الكحِيلهْ
والليلْ سرَحْ فى الرياض أدْهَمْ بغُرّهْ جميلـــه

فأزجالُ شوقى كشعره تعتمد على التنغيم والتصوير ، وهل يستطيع أن يتخلى عن خصائصه الفنية أو يتخلص منها ؟ إن كل شاعر تولَدُ معه خصائصه ، ولا يستطيع أن يخلعها عن نفسه . وهذا ما نلاحظه عند شوقى ، فأزجاله فيها حياة وروعة تأتى من التصوير ومن الموسيقى ومن انتخاب الألفاظ نفسها ، فقد كان يعرف دائماً كيف ينتخب كلماته سواء فى شعره أو فى أزجاله ، حتى ليخيَّل إلى الإنسان كأن اللغتين العربية والعامية المصرية تعرضان أنفسهما أمامه ليختار الكلمة التى خلقت لتوضع فى الموضع الذى يراه .

على كل حال أبدع شوقى فى أزجاله كما أبدع فى شعره العام . وإذا كان هناك ملاحظة ينبغى أن نقولها فهى أنه شغَل هذه الأزجال كما شغل أغانيه الفصيحة بالشوق والحنين وبكاء المحبين وشكوى العاشقين ، وأضاف إليها حسية واضحة نجدها حتى فى زجله المعروف الخاص بالنيل إذ أبَى إلا أن ينحو به نحواً حسياً ، واسمعْه يقول :

النيلْ نجاشى حِليوه أسمَرْ
عجبْ لِلُونُهْ دَهَبْ ومرْمَرْ
أرغولهْ فى إيدُهْ يِسبَّحْ لسِيدُه
حياةْ بلادْنا يا ربّ زِيده

قالت : غرامى فى فَلوكهْ وساعه نزهةْ ع المَيَّـهْ
لَمحْت ع البُعْد حمامَهْ رَايْحه على الميَّه وجايَّه
وقِفْت انادى الفلايْكى تعال من فضلك خُدْنا
رَدّ الفــلايكى بصوتْ ملايْكى
قالْ :مرْحَبًا بكمْ مرحبتِين دِى سِتّنا وانت سِيدْنا
هِيلا هوب هيلا

جَتِ الفلوكه والملّاح ونزلْنا وركِبْنا
حمامةْ بِيضا بفردِ جناحْ تودِّينا وتجيبْنا
ودارتِ الألحان والراحْ وسِمِعْنا وشرِبْنا
هيلا هوب هيلا

ومن يستمع إلى وصف النيل فى أول هذه الأغنية يذكر قصيدة النيل المشهورة للشاعر ويظن أنه سيغنىّ بأمجاد مصر ومفاخرها ، ولكن شوقى لم يلبث أن وصف رحلة أو نزهة فى النيل ، دارت فيها الألحان والخمر . وحقًّا إن شوقى لم يفصح فى هذا الزجل وغيره من أزجاله عن حسية شديدة ، فهو ليس من ذوق أصحاب الأزجال والمواويل الحُمْر . ومن الحق أيضاً أنه قصد بأزجاله كما قصد بأغانيه الفصيحة إلى الطرب ، ولعل

لترفه دخلا فى هذا الاتجاه ، إذ لم يعرف البؤس فى حياته ، وإنما عرف النعيم ، حتى لكأنه كان يعيش فى فراديس الجنان .

وكنا نتمنى لو أن شوقى أحس صميم الروح الشعبية ، إذن ما حاول هو ولا مغنيه أن يؤثرا فى الشعب ويطلبا رضاه بإثارة طربه فحسب ، بل لاتجها مباشرة إلى التغنى بهمومه وأحزانه وأشجانه ، فهذا الشعب الذى كان يئن تحت كابوس الاحتلال الإنجليزى ، والذى كان كلما سار فى طريقه ارتطم بصخور اليأس ، والذى كان يخوض دياجير الحياة يلتمس ضياء الأمل ونور الرجاء ، هذا الشعب كان يجب أن يستشعر شوقى فى أغانيه الفصيحة والعامية بؤسه وشقاءه وآماله وآلامه .

ولعل فى هذا ما يدل على أن شوقى على الرغم من وطنياته وشعره السياسى وأزجاله وشعره العامى لم يستطع أن يصل إلى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما كان يجره أو يحمله من أثقال غلاظ . وقد يكون فى ذلك ما يغض من عبقرية شوقى ولكنها الحقيقة ، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق بوطنياته ، وتعلق بأزجاله ، ولكنه لم ينفذ إلى سرائره وباطنه .

ومع ذلك فشوقى هو النهاية أو الخاتمة لشعرنا العربى الذى بدأ منذ الفتح الإسلامى ، فقد استنفد فى شعره كثيراً مما يمكن التعبير عنه من حاضرنا ، حقاً أنه لم يمثل روح الشعب ، ولكن هذا شىء لا يعرفه الشعر العربى القديم كما أسلفنا إنما يعرف المديح والغزل والرثاء وما يتصل بذلك من هجاء أو عتاب ، فلما خلف شوقى عليه وسع طاقة تعبيره إلى كل مناسبة واستغل السياسة وغير السياسة مما صورناه ، ومما وقفنا أمامه مراراً ذاهلين لسحره وجماله .

ولذلك نقول إنه أغلق بكلتا يديه أبواب الشعر الغنائى العربى ، وكان ينبغى أن لا يحاول الشعراء من بعده فتح هذه الأبواب ، وأن يعودوا إلى أنفسهم ، فيفكروا إما فى موضوعات جديدة لشعرهم ، وإما فى أنواع مغايرة للشعر الغنائى كالشعر التمثيلى أو القصصى . ورحم الله أبا العلاء ، فقد سمع ابن هانئ الأندلسى ،

فقال ما أشبّهه إلا برَحّى تَطْحن قروناً، وليس يصدق هذا التشبيه على شيء أكثر من صدقه على الشعراء المقلدين لشوقى ، واقرأ فى شعرهم فستجده يخلو من الموسيقى والتصوير الحالم ، وستجده شعراً صحفياً ينتظر الحوادث والأخبار والمخترعات ليتغنّى بها ، وليس فيه روح ولا جهد ولا عناية فنية ممتازة .

ولو أن هؤلاء الشعراء نظروا حولهم لرأوا شعبهم فى حاجة إلى من يستشعر روحه ويعبر عن أحزانه كما يعبر عن أفراحه ، ومن المؤكد أن شعرنا لم يستطع أن يصورنا حتى الآن ، وإلا فأين شعرنا الريفى الذى يصور حياة القرية مثلا ؟ وأين شعرنا الذى يصور حياة الفلاح أو حياة الصانع أو حياة شخص يعيش فى حى فقير كحى بولاق أو الحسينية ؟.

ولعل الغريب أن شوقى نفسه أحسّ ذلك وعرفه ، فانصرف عن هذا الشعر الغنائى الذى كان يردده ، واتجه إلى المسرح ، فألّف له تمثيليات ، لا تزال مناط التقدير والإعجاب

الفصل الرابع

المسرحيات

١

مقومات فى المسرحيات

رأينا شوقى ينتهى بالشعر الغنائى المألوف عند العرب إلى الغاية التى كانت تنتظره ، وقد أخذ يحاول التحليق فى أفق جديد يُثبت فيه مهارته وحذقه فى الشعر والفن ، وكان هذا الأفق حُلْماً ذهبيًّا لكل من تحدثوا عن التجديد فى عصره ، ونقصد أفق التمثيل ومسارحه . وما هى إلا أن يرفرف الشاعر فى هذا الأفق وجوِّه ، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه ، وكان الجو خالياً إلا من محاولات ضعيفة ، وكانت اللغة العامية تَطْغى على المسرح المصرى ، ولم تكن تمثَّل عليه مسرحيات حقيقية ، إنما كانت تمثَّل عليه حكايات مضحكة على نحو ماهو معروف عن «كشكش» و «الكسار» . ومن قبلهما كان الشيخ سلامة حجازى ، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل .

فلما طلع شوقى فى أواخر حياته على الناس بمسرحياته الفصيحة عَدُّوا ذلك منه عملا بديعاً ، وخاصة أنهم رأوه يتَّبع إلى حد بعيد سُنَنَ المسرحيات الأوربية . ومع ذلك فقد صَبَّ عليه بعض النقاد جامَ غضبهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السنن اتباعاً دقيقاً .

وقد خلَّف شوقى سبع مسرحيات : ست مآس ، وملهاة واحدة ، وكما أنه فى شعره الغنائى لاحظ الجمهور ، فقد لاحظه أيضاً فى مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مآس من مآسيه تسترضى العاطفة الوطنية فى المصريين وهى : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثا أخرى تسترضى العواطف العربية

والإسلامية، وهي: مجنون ليلى، وعنترة، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصرى شعبي .

وكل من يقرأ هذه المسرحيات فى غير تحيّز يراها — إذا استثنينا ملهاته — ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوقى كتبها بروح الشاعر الغنائى . وقد مرت بنا فى الفصل الثانى مسوّدتان لفصل من مجنون ليلى ، ورأينا كيف أن شوقى كان يكتب مناظر الفصل فى شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين . وإذا قرنّا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور فى المسرحية وجدناها تعدّل تعديلا كبيراً ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة، ثم وُضعتْ فى الفصل أوضاعاً مخالفة للمسوّدتين .

وفى ذلك دليل قاطع على أن شوقى شُغِلَ، وخاصة فى مآسيه من مثل مجنون ليلى ، بالغناء عن التمثيل، أو قُلْ إنه تأثر الغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهداً أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها .

والمأساة عنده كما هى فى الغرب تعتمد على فصول ، وتقسّم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يُساق فى فاتحتها عادةً وصفُ الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثّلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تُحَلّ ، وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السّببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بَطلان ، وهم جميعاً يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . وتُعَدّ منذ المنظر الأول فى المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التى ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك ينعقد فى خيوط من الحوار والحركة ، وهى خيوط تَعْرض علينا الدوافع والنزعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطلى المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وفى أثناء المواقف المختلفة نَطَّلع على صفات الأشخاص ، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة فى حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة فى الصراع الذى يقومون به ويتقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما نزال نجرى معهم فى متشابكات نشأت من هذا الصراع ، وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى نصل إلى نقطة التحول ، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة.

وهذا كله يَعنى أن شوقى أقبل على المأساة ، وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنىّ وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرستقراطية ، فهى لا تُعْنَى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض فى الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع فى لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأُعْجِب شوقى بذلك كله ، ونَسج فى مآسيه على منوال هؤلاء الشعراء الفرنسيين ، وفكّر فى أن يشخّص حياة ملوكٍ مصريين ، فلمعت فى خياله قصة أنطونيو وكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما ذهب يُخْرِج ملوكاً ونبلاء آخرين إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصرى أو التاريخ العربى ، فأخرج «على بك الكبير» الذى حاول الاستقلال بمصر فى أثناء الحكم العثمانى ، كما أخرج « قمبيز » الملك الفارسى الذى فتح مصر ، وأيضاً فإنه أخرج « عنترة » و « مجنون ليلى » و « أميرة الأندلس » .

وشوقى فى ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية فى القرن السابع عشر ، فهو يترك عصره إلى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة ، وهو يعتدّ بلغة بليغة ، ليس فيها شىء من العبارات اليومية المبتذلة . وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية ، فقد جاءه منها اعتداده بعاطفة الحب فى كل مآسيه ، فهى تتوهج فيها وتشتعل اشتعالا واضحاً ، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصّها بروايته : « مجنون ليلى » .

على كل حال شوقى يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو غالباً من تمثيل الحوادث على المسرح فالحرب بين أنطونيو وأوكتافيوس، وبين قمبيز والمصريين، وبين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب، لا نشاهدها على المسرح، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين. وهذه سنة كلاسيكية اتبعها شوقى .

وتلك هى نقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية، ونراه بعد ذلك يستقلّ عنها استقلالَ مَن اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع ، وما كان يُقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها فى يوم وليلة وفى مكان واحد، وتدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تؤلّف المسرحيات ظنّاً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها فى صُنْع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يتنبّه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون ، وفَطِنَ الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها، فانفكّوا عن وحدتى الزمان والمكان ، كما انفكوا أحياناً عن وحدة الموضوع .

وجارى شوقى الرومانتيكيين فى ذلك كما جاراهم وجارى من جاء بعدهم ، بل جارى شكسبير أيضاً فى إدخال عناصر فكاهية فى مآسيه ، وهى عناصر لا نجدها بتاتاً فى المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفوهم، وسار شوقى على هذه السنة فى مآسيه، فأجرى فيها تياراً فكاهيا، وإن كان غير حاد ، وإن تقطّع أحياناً، فقد عمد إليه فى غير مبالغة .

على أننا نلاحظ أن فكاهته فى الغالب لفظية ، وهى فى الحقيقة موضوعة بحيث تُرْضى الذوق المصرى الذى يميل إلى هذا اللون من الفكاهة . أما ما نجده عند شكسبير من تهكم لاذع ومن سخرية تتخلّل المواقف التى يتعرض لها الشخوص ، فقلما نجده عند شوقى لاختلاف الأذواق واختلاف الأمزجة .

وشوقى لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية فى الفكاهة ووحدتى الزمان والمكان فحسب، بل ينفك عنها أيضاً فى وحدة الموضوع إذ قد يُداخل بين قصتين فى مأساة واحدة ، وهو تداخل قلما نفقد فيه الالتحام بين أجزاء المسرحية، بل قد يساعد على هذا الالتحام على نحو ما نرى فى مصرع « كليوباترا » إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابى وبين حب أنطونيو وكليوباترا نفسها ، وكما نرى فى مسرحية « على بك الكبير » إذ داخل بين صراع على بك ومحمد بك أبى الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها فى الوقت نفسه ، وهو لا يدرى أنها أخته .

وشوقى فى هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التى تبيح ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التحام الحوادث فى القصة الأساسية، ولا تصيبها بشىء من الاضطراب . ويَدْخل فى هذه النزعة الرومانتيكية عند شوقى أننا نجده مثل أصحابها لا يُحسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً ، لأنهم ذاتيون فى تمثيلياتهم ، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعيين أو شعراء ممثلين ، إذ تطغى الذاتية على الموضوعية . وطبيعى أن لا يكون عندهم تحليل نفسى ، لأنهم لا يحللون، وإنما يغنُّون العواطف فى غلو ومبالغة ، وهكذا كان شوقى فى مسرحياته .

ولعل القارئ يَعْجبُ الآن من أن شوقى لا يستغل مقدرته الغيرية فى تمثيلياته ، فقد قلنا فى الفصول السابقة مراراً إنه كان شاعراً غيريًّا فى شعره الغنائى ، وإنه أداره على التعبير عن مشاعر غيره إلى حد بعيد ، فما باله لا يستغل هذه المقدرة فى مسرحياته ؟ وأكبر الظن أن إعجابه بالنموذج الرومانتيكى فى التمثيل طغى على استعداده . وأيضاً جرَّته إلى ذلك لغة شعرنا ورواسبه الغنائية الذاتية ، فلم يستطع التخلص منها حين عمد إلى التمثيل .

على كل حال نحن لا نرتاب فى أن من يقيم مآسيه على هذه الأسس الغربية المختلفة منتخباً تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصح أن يوصَف بأنه لم يدرس الشعر التمثيلى .

فشوقى درس، على ما يظهر من عمله، المسرحَ الأوربىَّ،واختار لنفسه منه أصولا وقواعد . وهذا من حقه فهو فنان شاعر ، له الحق فى أن يتخذ مآسيه على النحو الذى يريده ، ما دام قارئه يجد متعة ولذة فى عمله ، وما دام يقيِّده به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه .

وقد خالف بعضَ الحقائق التاريخية فى غير مسرحية عامداً ، كما خالف بعض العادات العربية فى « مجنون ليلى » و« عنترة » وذكر المخالفة الأولى مفاخراً فى التعليقات التى ذيَّل بها مصرع كليوباترا . وإنما فاخر بذلك لأنه أراد به أن يمتلك عواطف الجمهور المصرى ، فقد صاغ كليوباترا صياغة يأباها التاريخ ، صاغها لا مستهترة أو قل بغياً ترتمى عند أقدام قواد الرومان، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية ، وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع ، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس .

وشوقى فى ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات فى الغرب ، فإنهم حين يستمدون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية ، وإنما يحافظون عليه ، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه ، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية ، وإنما حسب حقائقهم التاريخية ، فهم أشخاص منفصلون عنهم ، لهم استقلالهم ، ولهم حرياتهم ، ولهم مجالهم الحقيقى الذى يجرون فيه ويسْبحون ، وهم يصورونهم كما هم فى ذاتهم ، على نحو ما صور شكسبير هنرى الخامس والثامن .

ومعنى ذلك أن شوقى لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين ، ولا شك فى أنه من حيث التاريخ الخالص غير محق ، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه قاصر قصوراً مطلقاً لهذا النقص التاريخى ، فالفن شىء والتاريخ شىء آخر ، ولكى يكون حكمنا عليه سليما من حيث الفن ينبغى أن نقيسه بمقاييس فنية خالصة . ويحتِّم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية ، فكأنه يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الأساس الأوربى الذى نشير إليه ، أساس الحياد فى

المسرحيات التاريخية وأحداثها ووقائعها . ولا ريب فى أن هذا كله من حقه ، بل نحن نؤمن بأن من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً مادام هذا التفسير لا يصطدم بحقائقه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات الوقائع التاريخية .

وخالف شوقى فى «مجنون ليلى» و «عنترة» بعض العادات العربية كأن نراه يفتتح الرواية الأولى بمشهد ، تقدم فيه ليلى إلى أترابها ابن ذَريح الشاعر الحجازى ، وليست هذه السُّنَّة عربية قديمة ، إنما هى من سُنن خياتنا الحديثة . وبجانب هذه السنة سننٌ أخرى اختلطت على شوقى لبعد البيئة . ونقول هنا أيضاً إن هذه السنة وأمثالها تُقْبل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص فى تمثيل العادات العربية لم يأته شوقى قاصداً ، إنما الذى أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية إرضاء للشعور الوطنى . ولم يحاول أن يُرْضى المصريين بهذه المخالفة وحدها ، بل أرضاهم أو قُل أرضى الذوق العربى بإحداث تيار أخلاقى يجرى فى جميع مسرحياته ، فكليوباترا على ما نعرف من تنقلها بين قواد الرومان ، متدينةٌ ، تصلِّى لربِّها ، ولم يحاول شوقى أن يصوِّر رغباتها وشهواتها الحسية ، بل أحاطها بهالة من النُّبْل والوقار . وقد أبى أن يُميت ليلى بعد قِرانها إلا وهى عذراء ، وأشاد بعفاف « آمال » ، ونصَّر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما يلاحظ ذلك من يقرأ مأساة « على بك الكبير » .

وهكذا يَجْرى فى مسرحياته تيارٌ أخلاقى مهم تُنْتَصَرُ فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوِّى فى نفوس الجمهور العناصرَ التى ترغِّب فى عمل الخير . ولا ريب فى أن هذا المنزع يُحْمَد لشوقى ، لأنه أرضى به جمهوره من جهة ، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوِّى خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف فى ذلك حتى لا تخرج المسرحية إلى شكل وعظ تملُّه النفس ، وإنما يأتى به فى ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادى بأن الشاعر ينبغى أن لا يُعنى بالأخلاق ، فالشعر شىء والأخلاق شىء آخر ، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها

أنصارها. ومَنْ يفكرون فى فائدة الشعوب وفى رقيِّها الحضارى يخاصمون هذه النظرية ، لأنها تجرُّ الشعوب إلى السقوط على نحو ما جرَّت فرنسا فى تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصةالكلاسيكيين كانوا أخلاقيين، يدْعون فى ثنايامسرحياتهم إلى الأخلاقالكريمة ،ويُجْرونعلى ألسنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أماالاتجاهاتإلى الحرية الخلقية المطلقة فهى جديدة ،جدَّت فى القرن الماضى وهذا القرن، وجِدَّتُها تدلعلى أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر ، فمنحق الشاعرأن يخرج عليها ،بل لعل ذلك واجبه، فهو لا يعيش منعزلا عن الحياة ومسئولياتها الخلقية .

لذلك كان شوقى موفقاً جد التوفيق فى جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته، وبثِّه على لسان شخوصه وأقوالهم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولا به من قديم ، وكان يذيعه فى قصائده على نحو ما أسلفنا ، وهُيِّئتْ له الآن الفرصة ليواجه به الجمهور ، وليذيعه فى صور مجسَّمة تجسيماً قويًّا ، ومنهنا كان تأثيره أقوى وأوضح فى التغذية الخلقية ، بسبب ما يسود جوَّ المسرح من انفعال النظارة واستغراقهمفى عواطف الشخوص وآلامهم .

وهذا التيَّار الأخلاقى فى مآسى شوقى كان يقابله تيار آخر من القطع الغنائية والمواقف الملحَّنة،وهو تيار أراد به ،علىمايظهر، إرضاءَ الجمهور الذى تعوَّد أن يستمع فى المسرح المصرى إلى قطع ملحَّنة على نحو ماهو معروف عن مسرح الشيخ سلامه حجازى . ولعل شوقى كان يريد أن يثبت ظفره ونجاحه لا فى الفن التمثيلى فحسب ، بل فى فن الغناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه فى أغانيه التى سبقت تمثيلياته أحدَ الحوافز على أن يتجه هذا الاتجاه فىمسرحياته. وحقًّا كان يوجد فى المسرحية اليونانية الحوارُ والغناء ، ولكن الغناء كان ينفصل، إذكان يلقيه « الكورس » فى الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقِّبة على فصول المسرحية وتتغنَّى وترقص . وسار الرومان على منهج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بغنائه ورقصه المسرحيةَ الرومانية ، ولكن

لا نمضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة فى فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء، فيُخْرجون الغناء من المسرح التمثيلى ، ويَقْصُرون هذا المسرح على الحوار ، وأحسُّوا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلى، فخصوه «بالأوپرا» ، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقى ، ولا تكون القصة هى الهدف ، بل تكون وسيلة لا غاية ، فالغاية أن يستمع الناس إلى الغناء والموسيقى وأن يشاهدوا فى أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملابس .

وإذن فأوربا الحديثة وُجِدَ فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقى استقلالا تامًّا ، فهى حوار خالص بين الممثلين ، ووُجد فيها بجانب ذلك تمثيل غنائى «فى الأوپرا» وتطوَّر العملان من التمثيل الخالص والتمثيل الغنائى تطوراً منفصلا . وكأنما رأى شوقى ذلك، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثَّل على مسرحنا شىء من التمثيل الغنائى ، لسبب بسيط ، وهو أنه ليس عندنا «أوپرا» ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربى .

حينئذ وجدنا شوقى يعمد إلى هذا المزج بين التمثيل الخالص والغناء ، فمسرحياته تكثر فيها المواقف التى يُقْطَع فيها الحوار، حتى تُعْطَى الفرصة للموسيقى والتلحين . وكلُّ ما يمكن به الدفاع عن شوقى أنه أراد إلى إرضاء الجمهور الذى تعوَّد على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صورٌ من التلحين والغناء . وأيضاً فإنه لم يكن يأتى بهذه المواقف الغنائية فى المسرحية شاذة أو خارجة عن الحوار ، بل كان يحاول أن يُدْخلها فيه، وكان يحتال على ذلك بحيل كثيرة .

ومهما أطلنا الدفاع عن شوقى فى هذا الجانب من مسرحياته فلن يعفيه ذلك من أنه قَصَّرَ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية وإن يجعلها تمثيلا خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائى ، فقد جنَت اتجاهاته فى هذا الصدد على حواره ، وأصابته بغير قليل من التراخى والفتور .

وهذا الجانب هو أخشى ما يخشاه المسرحيون المحدثون، فإن الفتور والتراخي حين يصيبان الحوار ، ينتهيان بتصميم المسرحية كلها إلى شيء من التفكك ، فالحركة لا تتوالى مندفعة مسرعة ، بل تقف أحياناً ، وتجمد أحياناً ، حتى يفرغ أصحاب الغناء والموسيقى من غنائهم ومن موسيقاهم .

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة في الوقت الذى تشغله ، إذ قلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين ، ثم هى تجرى فى شكل متوتر سريع ، حتى تجذب انتباه النظارة ، وحتى يستغرقوا فيها وفى شخوصها وأفعالهم وأقوالهم . ولذلك كان كل عائق يحول بين التوتر والسرعة يُعَدُّ عيباً فى المسرحية مهما أريد به من تسلية النظارة، بل هذه التسلية نفسها تُعَدُّ رغبة شاذة من الشاعر ، فهو ليس بصدد تسلية خارجة عن حوار مسرحيته ، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة من الحياة .

وهى قطعة محدودة فى المسافة الزمنية التى تشغلها ، ومحدودة فى نفس الموضوع والحوادث والوقائع التى تجرى فيها ، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشى فيها على حافة هوة، والأحداث تجرى به مسرعة إما إلى إنقاذه وإما إلى ترديه فى الهوة . ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه ويوجز فى أثناء ذلك فى أقواله وأشعاره لا على لسان البطل وحده بل على لسان الشخوص عامة .

وهذا هو العيب الثانى فى مسرحيات شوقى ، إذ نراه يُطيل فى جزئيات الحوار ، فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز ، بل يُطنب كثيراً ، وكأنه لم ينس ماضيه الغنائى ، فهو يسترسل على لسان بعض الشخوص استرسالاً ، لا يشكُّ سامعه فى أنه إنما يستمع فى أثنائه إلى قصيدة لا إلى جزئية فى حوار تمثيلى.

ومعروف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلا عن كل بيت شعاعًا يكشف الشخص ويكشف صفاته، وشوقى ليس بصدد خَلْق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخوص وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها، بحيث تُصْبح خالدة فى نفوس الناس.

والشخوص لا تنال الخلود بالشعر الكثير يُجريه الشاعر على لسانها فى

الحوار، بل قد يُجرى على لسانها شعراً قليلا ، ومع ذلك يميزها ويمدها بالحياة، لأنه جسمها فى أذهاننا وتحت أعيننا تجسيما تاماً بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوقى كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعود أن يَجرى مع التعبير عن العواطف إلى آماد طويلة، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يخلص من هذه السيطرة ، وخاصة فى المواقف العاطفية من حب وموت ومديح وهجاء وحماسة .

وكل ذلك يُدخل على مجرى الأحداث فى مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المندفع ، بل تبطىء بطئاً يقل ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها فى أحوال كثيرة يصيبها غير قليل من البطء، وخاصة أن شوقى يُعنَى بشعره التمثيلى على نحو ما يعنى بشعره الغنائى لا من حيث الامتداد العاطفى ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للعناية البلاغية فيه .

وليس هذا كلَّ ما أصاب مسرحيات شوقى من شعره الغنائى ، فقد أجرى شعره التمثيلى على أسس الشعر الغنائى المعروفة من أوزان وقوف ، وبذلك وحد بين التمثيل والغناء فى الصورة الموسيقية، ولم يفرق بينهما ولا أقام حواجزَ وسدوداً . وكان الحوار التمثيلى فى المسرحية اليونانية يجرى فى أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذى يلحنه « الكورس » ، فللحوار أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوقى فلا فارق بين القطعة المعدة للتلحين وبين بقية القطع فى الحوار سواء فى الأوزان أم فى القوافى .

ومعروف أن الشعر الغربى الحديث لا يهتم بالقوافى ، وقد ألف شكسبير مسرحياته من شعر مُرسل . فكان من الطبيعى أن يفكر شوقى فى ذلك وأن يُنعم النظر فيه ، لعله يخترع وزناً للشعر التمثيلى الذى أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكه من عِقال القافية ، فيدعه مرسلا مطلقاً من القوافى ، ولكنه لم يفكر فى ذلك، أو لعله فكر فيه ، ووجد من الخير أن يستمر فى التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائى، وهى الصورة التى ألِفها الجمهور للشعر العربى .

وشوقى حين اختار أن يستمر فى تمثيله مع الصياغة الموسيقية للشعر الغنائى لم ينتخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن يتنقّل بينها جميعاً فى مسرحيته ، فبينما يبدأ بالرمل مثلا نراه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فإلى السريع أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المتقارب أو المتدارك فى غير نسق ولا نظام ، بل كما يحلو له بدون قيد ولا شرط .

وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ، ولكل مواقفه ، فهو يتنقّل بينها حرًّا ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ، ثم يدعه على لسان الآخر ، بل قد يُجْرى على لسان شخص شعراً أو أبياتاً من وزن خاص ، ثم يتراءى له أن يغير الوزن ، فيغيره ، كأنه أراد أن يعبّر به عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوقى تبدو كأنها مجمع لبحور مختلفة أو كأنها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحَظُ فى قوافى المسرحية ، فهو يتنقّل فى القوافى كما يتنقل فى الأوزان والبحور ، حسبما يتراءى له . ومن الصعب حقًّا أن نطالبه بقافية واحدة فى المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة فى التمثيل على الشاعر . وإذا كان شكسبير تحلّل من القافية ، فأولى لشوقى أن لا يتمسّك بقافية بعينها .

على أن هذا الجانب عند شوقى قد عرّضَهُ لحملة شديدة عليه من النقاد على نحو ما يرى القارئ فى نقد العقاد لقمبيز ، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المُجْملة : « أما عن التمثيل فقد غنّى شوقى فأطرب وأثّر ، ولكنه لم يُمَثِّلْ ، لأن التمثيل لا يُرْتَجَلُ ارتجالا ، ولا يُهْجَمُ عليه ، وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة ... فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حبّبها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء[1] » .

ولا ريب فى أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقى غنّى ، ولم يمثّل ، وكان أولى له أن يقول إنه غنّى ومثّل . وقد طلب إليه مراراً ليجيد فن التمثيل

---

(١) حافظ وشوقى ص ٢٢١ .

أن يطّلع اطلاعاً منظّماً على كتابات الإغريق وتمثيلياتهم وتمثيل المحدثين أيضاً[١]! . وشوقى لايعيش فى العصر الكلاسيكى الذى كان يقدّس النماذج اليونانية ، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج فى قواعدها ، ومن قبله خالفتها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرهما . ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة ، وإذن فلا حرَج على شوقى الشاعر العربى الشرقى أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوروبيين المحدثين أيضاً ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هى من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا فى ثقافتهم وتاريخهم .

وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوقى منشىء الشعر التمثيلى فى الأدب العربى[٢]. ومن حق هذا المنشىء أن لا نُفرط فى السخط عليه . قد تكون عنده بعض عيوب ، ولكن ينبغى أن لاينتهى بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غنّى ولم يمثّل ، بل نقول إنه مثّل وغنّى ، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للغناء، ولم يعطها عن غير قصد، بل أعطاها قاصدًا عامدًا، حتى يرضى ذوق جمهوره وينال استحسانه.

٢

مآس مصرية

نظم شوقى ثلاث مآس مصرية ، هى: مصرع كليوباترا، وقمبيز ، وعلى بك الكبير . وهى موزّعة على تاريخ مصر فى قديمه ووسيطه . أما مصرع كليوباترا فتدور حوادثها فى أواخر أيام البطالسة حين استولت رومة على دولتهم . وأما قمبيز فترجع حوادثها إلى عصر أعمق هو القرن السادس قبل الميلاد حين

---

(١) حافظ وشوقى ص ٢٠٢ .

(٢) حافظ وشوقى ص ٢٢٤

غزا قمبيز مصر وضَـمَّها إلى ممتلكاته، وأما على بك الكبير فتتأخر حوادثها إلى العصر العثمانى فى القرن الثامن عشر.

مصرع كليوباترا

ومصرع كليوباترا هى أولى مسرحيات شوقى ، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير فى مسرحيته المشهورة « أنطونى وكليوباترا » وكأنه أراد أن يثبت لنقاده ومعاصريه تفوقه لا فى الشعر الغنائى فحسب ، بل فى الشعر التمثيلى أيضاً مقارَناً إلى عـَلَم كبير من أعلامه، وقمة شاهقه العلوّ من قِـمَـمِـه .

والمأساة موزَّعة على أربعة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر فى مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها ، وهم حابى وديون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيَّف التى يكدُّ بها الشعب حناجره، إذ أوحى إليه مَـنْ أوحى كذباً أن أسطول مصر متضافراً مع أسطول أنطونيو هزم أسطول أكتافيوس بالقرب من الإسكندرية . والحقيقة أن أسطول مصر فرَّ بإشارة كليوباترا من المعركة ، وغُـلِـب أنطونيو على أمره . ويعلِّق هؤلاء الموظفون الثلاثة بما يُنبئنا بحقيقة الموقعة وبحبِّ أنطونيو وكليوباترا . وتفاجئهم إحدى وصيفاتها وتسمى هيلانة ، وكان يعشقها حابى، وتُخبرهم أن مولاتها ستزور المكتبة ، ويسارعون بإخبار أمينها زينون . وتُقبل كليوباترا مع وصيفتيها هيلانة وشرميون، وتُسْـمَـعُ هتافات الشعب المصرى بالنصر، فيتولاها ذُعْر شديد ، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف ، وتَسأل: مَـنْ أذاع هذا الكذب الصُّراح ؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأقاويل والظنون ، وتعتذر لها ، فتقبل عذرها ، ثم تأخذ فى بيان موقفها ، ولماذا انصرفت بأسطولها عن أنطونيو ، وتزعم أنها رأت أن تقف على الحياد إيثاراً لوطنها ، وكأنها لا تعشق أنطونيو وحده ، بل تعشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه .

وتتحرَّك المشاهد وتتعاقب الشخوص، وكل يمدُّ خيطاً فى تصميم المأساة وفى التمهيد لصراعها ، وما نلبث أن نلتقى فى المنظر الثانى من هذا الفصل الأول

بأنطونيو بين يدى كليوباترا ، وقد ظفر فى موقعة برية على أبواب الإسكندرية بأكتافيوس . وتحتفل كليوباترا بهذا النصر احتفالا باهراً، وفى أثناء الإعداد لهذا الاحتفال تندّ على لسانها كلمات تـَجـْرح قواد الرومان المشايعين لأنطونيو، فيثو رون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوقى لنا فى الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص، ويمهد تمهيداً طبيعياً للصراع، فكليوباترا موزعة بين حبها لوطنها وحبها لأنطونيو ، وهى تستثير قواد الرومان الموالين لعشيقها ، وعشيقُها موزّع بين حبه لها وواجبه الحربى . وتمتدفى أثناء ذلك قصة خفيفةلحب لم يتعقّد ، وهو حب حابى لهيلانة . ومن الوجهة المسرحية يبشّر هذا الفصل بنجاح الشاعر ، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخوص مسرحيته، ووصَفـَهم فى أثناء الحوار وصفاً يميـّزهم ويوضحهم، بدون أن يفتعل ذلك أو يحتال فيه، فكلٌ فى مكانه، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه ، وقد بدأت نقطة الصراع .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو ، وهو احتفال ، يتحول فيه قصرها إلى مقصف ساهرحُشدت فيه كل فنون القَصْف واللهو من غناء ورقص وخمر . وفى مشهد نرى عرّافاً يقرأ الكفّ ، وفى مشهد ثان ساقياً يسقى الخمر ، وفى مشهد ثالث مغنياً ينشد فى الخمر أو فى الحب . وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها ، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التى تجرح الشعور الوطنى لقواد الرومان . ويتبعها أنطونيو فى عبثها وفى مجونها ، حتى لتدعوه إلى التبرؤ من رومة ، فيُلـَبّيها غير عاص لها أمراً. ويشتد سخط قواد الرومان على أنطونيو ، ويـَخـْرجون من الحفل وقد صمموا على أن ينضمـّوا لأوكتافيوس، ويتركوا أنطونيو لعاشقته .

وبذلك تنمو الحركة فى المسرحية وتتعقد ، وهو تعقد طبيعى نشأ مما رأيناه فى الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانيين ، فهو تعقد مسبـّب ، وتنهض به الحوادث فى المسرحية نهوضاً منطقياً ، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع . ويُبـْرِز شوقى ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانيين وعزمهم على

الانسحاب من جيش أنطونيو والانضمام إلى أوكتافيوس، بل أيضاً عن طريق لَهْو أنطونيو نفسه طوال الليل لهواً ينسى فيه الحرب وواجبه الحربي وأنه مقبل فى اليوم التالى على معركة جديدة ، فإما النصر ، وإما الهزيمة الساحقة التى تدمّر مجده وتدمر عشقه .

وشوقى موفّق فى ذلك كله من حيث تدرج الحركة وتطور التصميم فى المسرحية . وننتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول، فقد هُزِم أنطونيو أمام أوكتافيوس، وانصرف عنه قواد الرومان، كما انصرف عنه الجيش المصرى. ويعرضه علينا شوقى خارج معبد فى الإسكندرية حيث أنوبيس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أوروس عن هزيمته متحسرًا نادماً على سيرته. ويفاجئهما فى أثناء حوارهما طبيب رومانى يريد أن يؤذى شعور أنطونيو ، ولم يكن مخلصاً له ، فيخبره أن كليوباترا انتحرت وهو خبر دَسَّه عليه كذباً ، فيصمم على أن يتخلص مثلها من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيبادر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيو فيطعن نفسه بسيفه ، ويخرّ على الأرض صريعاً . وينتقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنوبيس إلى حجرة يناجى فيها أفاعيه . وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيره فيما نزل بها من هزيمة أنطونيو وأن تستغفرَ ربتَّها إيزيس بالصلاة فى محرابها ، وترى أفاعى أنوبيس ، فتسأله عنها وعما تمجه فى أفواهها من السم ، وكيف تقتل الناس ، وهل يشعرون بالمنون ؟ وهل يُصان الجمال ؟ وهل يُطفأ اللون؟ وهل يُبْطِلُ الموت سحر الجفون؟ وكيف يعض الناب ؟ . وما شبح الموت؟ . ويجيبها الكاهن إجابات تحبّب إليها أن تموت عن طريقها حين تدلهمّ الخطوب وتظلم الأمور ، فتوصيه أن يأتيها بها ، حين يصبح تاج مصر فى خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيو والدم يسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقى العاشقان ، ويموت بين يديها ، وتندبه ندباً حارًّا ، وفى أثناء ذلك يصل أوكتافيوس ويرثى غريمه ومَنْ كان تحت القنا ظلّه .

وننتقل فى الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع ، فقد انتحر أنطونيو ، ولا نزال فى شك

وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافيوس كما يريد أسيرةً إلى روما ، أو تهرب ، أو تنتحر عن طريق الأفاعى؟ . وتتحرك مشاهد الفصل الأول ونجد «حابى» يحمل إليها أفعى فى سَلَّة ، فتُسَرُّ لمجيئه ، وتصمم على الانتحار ، وتدعو أكتافيوس لزيارتها مساء ، حتى يرى كيف أفلتت منه كما أفلت أنطونيو من قبلها . ويغنّيها مغن نشيد الموت ، وتقص حياتها ، وتدافع عن نفسها ، وتتناول الأفعى وتمهد لها فى صدرها بين السَّحْر والنَّحْر ، فتلدغها لدغة الموت ، وتحتذى على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحابى ، فيريان الثلاث وقد فارقن الحياة ، فيفزع حابى لموت عشيقته هيلانة فزعاً شديداً ، فيناوله الكاهن بلسماً يعيد لها الحياة ، وتذهب مع عشيقها إلى «طيبة» حيث يمضيان حياة حب رغدة هنيئة . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجدها قد هزئت به وبأمانيه فى أسْرها وعرْضها فى ميادين روما وعلى شيوخها . ويخرج أكتافيوس ، ويُجْرى شوقى على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، يختمه بقوله مخاطباً لأكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرحين بفتح مصر والاستيلاء عليها :

قسماً ما فتحتمُ مصرَ لكن قد فتحتم بها لرومةَ قبْرَا

وهكذا تمضى المسرحية مسلسلة ، كل فصل بل كل منظر متممٌ لما قبله ومُعِدٌّ لما بعده ، وقد تناسق التصميم والصراع ، ونهضت الحركة بالحوادث والوقائع متعاقبة ، ومَثَّل َكلُّ شخص فى مكانه وبصفاته .

وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ، ولكن هناك أشياء لا بد أن يَعرض لها من ينقد هذه المسرحية ، وقد عرض لبعضها النقاد فزيفوها على أساسها ، وخاصة من حيث مخالفة شوقى للتاريخ المروىّ عن كليوباترا مخالفةً صريحة ، إذ عدَّ فرار أسطولها من موقعة أكتيوم سياسة ومكراً بأنطونيو وأكتافيوس جميعاً ، كأنها تريد أن يتطاحنا ويتفانيا حتى تصبح مصر سيدةَ البحر المتوسط . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرَّت جبناً وغدراً بأنطونيو . ويذهب شوقى إلى أن جيشها فرَّ من المعركة البرية ، ولا يقول

التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أولبوس الطبيب الرومانى فى بلاط كليوباترا الذى يُضْمر حقداً لأنطونيو هو الذى أخبره كذباً بانتحار كليوباترا، وصَنع ذلك من لَـدُنْ نفسه ابتغاء إيذائه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هى التى أوحت بذلك، حتى يخلو لها الجوّ بأكتافيوس، لعلها تُغويه كما أغوت من قبله أنطونيو و«قيصر» . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا فى صورة حيَّـة رقطاء ، بهيمية اللذات والشهوات ،تَـدْفع جسدها رخيصاً إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقى المصرىُّ ذلك، فأراد أن يبرِّر فى مسرحيته بعضَ مواقف الملكة المصرية ، واضطُرَّ إلى التحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا نتساءل هل من حقه أن يحرِّف فى بعض الحوادث التاريخية ؟ ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يبتغى غاية وطنية بمسرحيته ، وليست المسرحيات مصدراً من مصادر التاريخ ، بل هى قصَص يأخذ من التاريخ ويحرِّف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقى قال كذا، أو قال كذا ، أو صوَّرها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو وتظل مسرحية شوقى كما هى ، فذلك تاريخ وتلك قَصَصٌ ، وفرق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقَصص الحديث .

وحقا إن شكسبير لم يحاول فى مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ، ولكن شكسبير ليس مصرياً ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقى اختلافاً تاما ، فشوقى قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعياً أن يفكر فى هذه الملكة المصرية ، وأن لا يقدمها للجماهير مثلا سيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما يقدمها وطنيةً محبة للوطن المصرى تَـحْيِى له ولعرشه، ولذلك فهو يُجرى على لسانها قولها :

أَموتُ كما حييت لعرش مصرٍ وأبذل دونه عَرْش الجمال

كما يقدمها سياسية محتالة ، تريد أن تظفر بروما عن طريق الحيلة ما دامت لا تستطيع أن تظفر بها عن طريق القوة ، وهى لذلك تنسحب من موقعة أكتيوم لا غدرًا بأنطونيو ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر المتوسط خالصاً لمصر وسيادة مصر ، وتشرح ذلك فتقول :

قلتُ روما تصدَّعتْ فترى شَطْ ... رًا من القوم فى عداوة شَطْرِ
بطلاها تقاسما الفُلْكَ والجيْ ... ش وشَبا الوغَى ببحرٍ وبَرٍّ
وإذا فَرَّق الرعاةَ اختلافٌ ... علَّموا هاربَ الذئابِ التجرِّى
فتأملتُ حالتَىَّ مَلِيًّا ... وتدبَّرت أمر صَحْوِى وسُكْرى
وتبينتُ أنْ روما إذا زا ... لتْ عن البحر لم يَسُدْ فيه غيرى
كنت فى عاصفٍ سَللْتُ شراعى ... منه فانسلَّتِ البوارجُ إثْرى
خلَصتْ من رَحَى القتال ومما ... يلحق السُّفْنَ من دمارٍ وأَسْرِ
فنسبتُ الهوى ونُصْرة أنطُ ... يوس حتى غَدْرته شرٌّ غَدْرِ
علِمَ اللهُ قد خذلتُ حبيبى ... وأبا صِبْيَتِى وعَوْنى وذُخْرِى
موقفٌ يُعْجب العُلا كنت فيه ... بنتَ مصرٍ وكُنْت ملْكةَ مصرِ

وهذه صورة رفيعة من الوطنية غَلَّبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها لعشيقها ووالد صبيتها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب فى أن هذا الاتجاه يُحْمَد لشوقى الشاعر المسرحىّ المصرى الذى ينظم مسرحيته ودمُ الثورة لا يزال يغلى فى عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحى أن يصور أبطاله على النحو الذى يريده ، فضلا عن أن يلائم بينهم وبين النزعات القومية . ولا يمكن أن يُحْتَجَّ على شوقى بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه الكبرى ، كأن يحوِّل هزيمة أنطونيو إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض

التفاصيل فمن حقه أن يحرّف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ، وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تعلوه بل هو غاية الغايات .

فشوقى محقٌّ فى الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين فى حقبة قديمة من حقب تاريخهم ، ولا يعيبه ذلك ، إنما يعيبه أن يتخلى فى أثناء المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذى حدث أن الإطار استمرَّ حتى النفَس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجح من وجهة التأليف المسرحى نجاحاً لا شك فيه . وقد وسَّع الإطار، فلم يدعه خالصاً لكليوباترا ، بل أدخل معها مصريين مثل حابى والكاهن أنوبيس ، الذى أجرى شوقى على لسانه حين طلبت منه أن يُصَلِّى على ابنها من قيصر :

إيزيس كيف أُصَلِّى على ابن يوليوسَ قَيْصَرْ
أبوه عــالٍ ولكنْ فرعونُ أعلى وأكْبرْ

وتتخلَّل المسرحية فى أمكنة كثيرة تعليقاتٌ للمصريين على الرومان ، فيها حقد ، وفيها سخط شديد ، وفيها بِرٌّ بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان ، واعتزاز بأن مصر لن تُغْلَبَ ، وإن غُلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لروما والرومان .

ونستطيع أن نتعقَّب شوقى فى المسرحية على أسس المقومات التى مرت بنا فنلاحظ أنها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوقى فى فرعونياته وتاريخياته هو الذى دفعه إلى هذا الاتجاه ، فتشبَّه بالمدرسة الكلاسيكية فى فرنسا ، كما تشبه فى الوقت نفسه بشكسبير . ومما لا شك فيه أنه قرأ مسرحيته «أنطونى وكليوباترا» فبينهما تشابه فى بعض المناظر وفى بعض الأسماء ، وليس من المعقول أن ينظم شوقى مسرحية عن كليوباترا ولا يطلع على مسرحيّة الشاعر الإنجليزى الذى نظَم فيه قصيدة رائعة من قصائده ، وقد اندفع يصوِّر عاطفة الحب ، وكيف تغلبت فى أنطونيو على عاطفة المجد الحربى ، وهو فى ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى اهتمت فى مسرحياتها بهذه العاطفة ، بل جعلت لها المكانة الأولى والحظ الأوفر .

وداخل شوقى منذ مستهلّ المسرحية بين حُبِّ أنطونيو وكليوباترا وحب هيلانة وحابى ، وهى مداخلة لم تُفْسد التصميم المسرحى، بل ساعدت على تقويته وربط أجزائه والكشف عن وطنية الشباب المصرى فى شخص حابى والحب العنيف الطاهر فى شخص هيلانة .

واختار شوقى « أنشو» مضحكاً للملكة، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة ، ولكنها ليست فكاهة عميقة ، بل هى فكاهة سطحية ، إذ نجد أنشو يقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :

وما الكتْبُ قوتى ولا منزلى ... فما أنا سوسٌ ولا أنا فارْ

ويقول أيضاً .

إذا ما نفقتَ ومات الحمارُ ... أبينك فرقٌ وبين الحمار

ويقول كذلك :

الفارُ فى مكتبة القَصْر نَطَقْ
يقول إن أسرقْ فزينون سرق
همِّىَ فى الجلد وهمه الورق
يسطو على آثار كلٍّ من سبَقْ

وكلها فكاهة لفظية ليس لها غَوْرٌ ، وليس فيها عمق، وكأنها تأتى لتستمر بعيدة على هامش المسرحية ، فهى لا تتغلغل فيها ولا تتخلل أحداثها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تَنْفذ إلى الأبطال ومواقفهم .

وشوقى فى هذا الجانب لا يحلّق بعيداً ، ولذلك كان يقلُّ عنده التهكم والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التى تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص فى المسرحية وبين ما يفعله، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة

تطفو على أقوال الشخوص فى أثناء الحوار حينما يقولون كلاماً لا يفهمه المخاطب تماماً ويفهمه النظارة بسبب تتابع الحركة وتعاقب الأفعال والأحداث . وعلى كل حال هذا جانب شاق ، ولشوقى العذر فى أن لا يحسنه إلى آخر مداه ، وخاصة أن نفسه لم تكن منطوية على مرارة .

وإذا كان الجانب الفكاهى فى المسرحية محدوداً فإن الجانب الخلقى اتسع إلى آماد بعيدة ، ويبدو فى وضوح فى أثناء تصويره لكليوباترا وأثناء ما يجرى على شفتيها من أقوال ، فقد اتُّهمت حَيَّةٌ الوادى فى عفافها وفى طُهْرها ، وصَوَّرَ ذلك شوقى على ألسنة الشخوص من حولها ، ولكنه دفعها دائماً لتردّ هذا الظن الآثم ، بل دفع بعض الشخوص لتستردّ ظنها ، فإذا حابى الذى كان يكرهها يقول حين تنتحر :

الله يشهد أنى قد سدَلْتُ على ... ما كان من نَزَعات الرأى نسيانا
وأننى اليوم أبكيها وأندبُها ... ولا أقيسُ بها فى الطُّهر إنسانا

أما هى فكانت دائماً تدافع عن نفسها . ومع ذلك فقد اضطرب شوقى غير قليل فى تصويره لطُهْرها ورشدها ، وكأن تاريخها الحقيقى كان يسيطر عليه ، فلم يستطع التخلص منه ، وخاصة على لسان مَنْ حولها ، بل على لسانها هى أيضاً ، إذ تعترف غير مرة بغَوايتها ، كأن تقول للكاهن أنوبيس تطلب منه الغفران :

ولى خطـايا كثيرٌ ... لا تَبْرَحُ البالَ ساعه

وظلّ شوقى حائراً فى المسرحية بين زَلَلها وصوابها وبين غَوايتها ورشدها ، وربما كان هذا أهم شىء يضعف شخصيتها . ومهما يكن فقد حاول أن يحيطها بهالة من الخلق الطيب والوقار بجانب ما اشتهرت به من الحسيَّة والخلاعة ، وإنا لنراه يُدخلها المعبد لتصلّى لربها ، عسى أن تطهر نفسها . وتخرج راضية مطمئنة بعد أن دخلت حزينة حائرة ، فتقول :

إن الصلاة على شِـ ـدَّة الزمان مُعِينـــه

وكل ذلك إنما يريد به شوقى أن يُضفى على الملكة المصرية ثيابَ نُبْل ووقار ، وإنما جرَّه إلى ذلك التيار الخلقى العام الذى كان يَجْرى أولا فى شعره الغنائى ، حيث كان يمدح الملوك والأمراء بخلقية مثالية . وإذا كان حب كليوباترا يحمل إثماً أو من الصعب أن يجرده من الإثم ،فقد قابل فى المسرحية بينه وبين حب هيلانة الطاهر العنيف .

ولا يتضح هذا التيار الخلقى فى تصويره لكليوباترا أو لغيرها من الشخصيات فى مثالية خلقية جيدة فحسب ، بل يتضح أيضًا فى معان خلقيـة كثيرة تغمـر المسرحية، وتتخلل الحوارَ فيها من حين إلى حين كأن يقول على لسان بعض شخوصه :

لا يَخْلُقُ العلم نَفْساً ولا يُنَبِّــهُ هِمَّهْ
كم عالمٍ فى يد الجا هلين مُلْقَى الأَزِمَّهْ

أو يقول :

وقد تنزل الشمسُ بعد الصعود وتَسْقَم بعد اعتدال الضُّحَا

أو يقول :

خلَق الناسُ للقوىِّ المزايا وتجنَّوْا على الضعيف الذنوبا

أو يقول :

وإن التماوتَ فعلُ الثَّعَا ب ليس التماوتُ فعلَ السباع

أو يقول :

وبعض السمِّ ترياقٌ لبعضٍ وقد يَشْفِى العضالُ من العضال

ونحو ذلك مما تكثر أبياته فى المسرحية . وأيضاً تكثر الشطور التى تؤدى

مثل هذه الحكم والآراء الخلقية ، وهى أكثر من أن نمثّل لها أو نتعقبها . وقد كان شوقى قبل اشتغاله بالمسرح شاعرَ أمثالٍ وأخلاق فحرىٌّ أن يستمر أثَرُ ذلك فى مسرحياته وأن يُعْنَى به إذ يجد غيره من شعراء المسرح ينحون هذا النحو ، وخاصة أعلامهم المبرزين بينهم ، وكانت لديه منه ذخيرة قيمة ، فاستغلها واستخدمها استخداماً موفقاً . ونعنى بتوفيقه أنه لم يكثر من هذه المعانى الخلقية حتى لا تتحول المسرحية إلى خطب وعظات منبرية ، بل هو يستخدمها الاستخدام المناسب وفى أماكنها دون إفراط أو تفريط .

وهذا التيار الخلقى يقابله فى المسرحية تيّار لعله أشد منه وأعنف . وهو التيار الغنائى . وقد أدخله شوقى قاصداً عامداً ، حتى يؤلف بين التمثيل والتلحين أو بين التمثيل والغناء ، ولا يزال يؤهل له ويتيح الفرص ، حتى يحقق رغبته ، وحتى يجمع بين الحوار من جهة والغناء من جهة أخرى ، وحتى يكون هذا الجمع طبيعيًّا لا تكلف فيه ولا تعمل ، وهل خير فى هذه المسرحية للغناء من الاحتفال بأنطونيو احتفالا يمتلىء بفنون الطرب؟ . ويقام الاحتفال ويكون طرب ويكون غناء ، ويطلب أنطونيو من الشادى إياس أن يغنيه نشيد « الحب الحياة » فيغنى إياس :

أنا أنطـــونيو وأنطونيو أنا ... ما لروحينا عن الحبِّ غِنى

غَنِّنا فى الشوق أو غَنِّ بنا ... نحن فى الحب حديثٌ بعدنا

رجَّعتْ عن شَجْونا الريحُ الحنونْ ... وبعينينا بكى المُزْنُ الهتونْ

ويستمر فى الغناء بهذه القطعة المشهورة ، وهى طويلة إذ تبلغ أربعة عشر بيتاً . ولا يكتفى شوقى بهذا الموقف الذى وقفه على التلحين والغناء ، بل يعود حين عزمت كليوباترا على الانتحار فيجعلها تطلب من إياس أن يغنيها نشيد الموت فيصدع لأمرها ، ويتغنى .

يا طيبَ وادى العَدَمْ ... مـــن مَـــنْزِلِ

لم تَمْشِ فيه قَدَمْ　　للعُذّلِ وادٍ خَلِ
أنا فيه لحبيي　　وحبيبي فيه لى
ياموتُ مِلْ بالشِّراع　　واحملْ جريحَ الحياه
سِرْ بالقلوع السراع　　إلى شُطوط النجاه
شراعك الفِضّى　　فى لُجّــه التِّبْرى
كالحُلْم فى الغُمْض　　يجرى ولا يجرى
فى ظل ليلٍ ساجْ　　أقسم لا يَسْرِى
مُغــلَّل الديباجْ　　مطيّب السِّــتْر
فى يقظــةٍ يَظْهَرْ　　لى أم أرى حُلْما
فُلْكٌ من الجوهرْ　　يخترق الظُّلمــا
على الدُّجَى لمّاحْ　　تحســبه نَجْمَا
ليس به مــلّاح　　يُسْلكــه اليَــمّا
أضْوَى من الفَجْر　　فى ظلمة الأسداف
من نفسه يجرى　　لم يُجْرِه مجداف
مدَّ شراعَ النورْ　　يا حُسْنَ ما مَدّا
كاللؤلؤ المنثــورْ　　لو ينفَــحُ النَّدّا
يا لك من زَوْرقْ　　ملاّحــه الأقدارْ
ينجو به المُغْرَقْ　　من لُجّة الأكدارْ

وإنما نقلنا النشيد كله ليرى القارئ هذه الصورة الشعرية الرائعة ، وليقف من بعض الوجوه على نبوغ هذا الشاعر بل على عبقريته الفياضة وخياله الخصب .

ولعلنا نعرف الآن السر فى إدخال هذه المواقف الغنائية على المسرحية ، فإن شوقى لا يريد أن يمثّل فحسب ، بل يريد أن يشعر وينظم أيضاً . وتمتلئ هذه المسرحية بمواقف شعرية طريفة ، من ذلك وصف كليوباترا للموقعة البحرية التى فرّتْ منها ، ونُطقُ الشاعر «بولا» بخمرية بديعة ، ووصفُ أنوبيس لأفاعيه ، ووصف كليوباترا لزنبقة فى أصيص . ودائماً ينثر شوقى أخيلة تلمع وسط الحوار ، كأن يقول عن الشعب ، وهو يُنْشِد نشيد النصر الزائف :

يا له من ببّغاءٍ عقلهُ فى أذنيـــهِ

وتكثر مثل هذه الأخيلة ، وتجعلنا نحس بجمال الشعر وجمال التمثيل ، فالشاعر معنى بالتقاط الصور البديعة ، وهو يحسن وضعها فى أماكنها ، وكأن الحوار كان ينتظرها. واستمعْ إلى حابى يقول لأنوبيس الكاهن بعد انتصار أكتافيوس ودخول الرومان إلى الإسكندرية ، والشوارع تضجّ بأبواقهم :

واسمع البوق تجدْ من أحرف الرِّقِّ دويَّه

وكان من حظ شوقى وحظ الأدب العربى أنه بدأ شاعراً غنائيًّا ، وأنه بلغ الذروة فى شعره الغنائى ، فلما انتقل إلى الشعر التمثيلى لم يفقد هذا الشعرُ عنده الخصائصَ البلاغية للشعر العربى ، بل استمر يجرى فى نفس الأوعية الخيالية ، وعلى نفس الأدوات الموسيقية التى عرفها هذا الشعر وعاش فيها مئات السنين .

ونحن لا نقف فى صف الحملات التى وُجِّهت إلى شوقى لاستخدامه أوزانَ الشعر الغنائى ولغته ورواسبه المختلفة ، بل نحن نظن ظنًّا أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا أن يسمّوها شعراً ، ولا أن يسلكوها حتى فى عداد النظم. حقًّا أطال المواقف كأنه لم ينس شخصيته الغنائية ، أو كأنه لا يذكر أنه بصدد حوار لا بصدد تأليف قصائد ،

ولكنها مواقف محدودة ، ولعل أهم موضعين وقف فيهما طويلا فى المسرحية هما حديث أنطونيو حين قيل له إن كليوباترا انتحرت ، وحديث كليوباترا حين صممت على الانتحار . أما الحديث الأول فاستهله أنطونيو بقوله :

روما حنانكِ واغفرى لفتاكِ أَوَّاهُ منكِ وآهِ ما أقساكِ

واستمر يسترحم روما أمه ، ويطلب منها الغفران لعقوقه ، باكياً نفسه ومجده ، ذاكراً ماضيه أيام أن كانت تضمه إليها ضمة الأم الحنون ، أما اليوم فقد ضاق صدرها به ، وحتى ثراها لم تنعم به عليه لرفاته . ولو أن شوقى استمر فى هذه النغمة ما كان هناك أى اعتراض ، ولكنه انقلب بأنطونيو يتحدث عن سبب عقوقة لأمه وأنه عشق كليوباترا ، واستطرد إلى وصف جمالها ووصف سلطان هذا الجمال عليه ، وأطال فى ذلك ، وكان ينبغى أن لا يطيل ، بل كان ينبغى أن لا يعرض لذلك ألبتة . فهذا أنطونيو على وشك الانتحار ، وهو ختام عشقه ، وقد حطم حياته على صخرة هذا العشق فلا داعى مطلقاً لأن يعيد لنا ذلك شوقى ، ونفس الرواية أو المسرحية ونفس المصير الذى انتهى إليه أنطونيو ، كل ذلك إنما هو ثمرة الهوى الذى ضحى بكل أمجاده فى سبيله . والموقف موقف استغفار ، فكان يحسن بشوقى أن ينقطع عند ذلك ، ولكنه استرسل بذهنية الشاعر الغنائى يبكى أنطونيو ويذكر ماضيه ، ويعود لقصة عشقه من جديد .

وأما الحديث الثانى الخاص بكليوباترا فهو أيضاً قبيل انتحارها بقليل حين عزمت على الرحيل ، فنراها تركع أمام تمثال إيزيس ، ثم تفيض باعترافاتها ، وتفتتح ذلك بقولها :

اليوم أقصرَ باطلى وضلالى وخلَتْ كأحلام الكَرى آمالى

وتسترسل فى وصف كارثتها ، وتستعطف إلهتها إيزيس ، وتطلب منها العفو والغفران ، وأن تُسْدل عليها ستاراً من رحمتها التى تسع الأحبة والأرامل جميعاً ، وتنتفض فتذكر الحياة ، وتقول :

وعُلاكِ ما أدعُ الحياة جبانةً ... أو ضيقَ ذَرْعٍ أو قطيعةَ قالى

إنى انتفعت بعبقرىٍّ جمالها ... وتمتّعتْ من عبقرىٍّ جمالى

وجمعتُ بين شعورها وعواطفى ... وقَرَنْتُ رَحْبَ خيالها بخيالى

ووجدتّها قد خلّدتْ أبطالها ... فبسطتُ سلطانى على الأبطال

بنتُ الحياة أنا وتشهد سيرتى ... ما كنت عن أمّى سوى تمثالِ

منها تناولتُ الرياءَ وراثةً ... وأخذتُ كل خديعةٍ ومِحالِ

وقسوت قسوتَها ولِنتُ كلينها ... واقتستُ فى صَدّى بها ووصالى

ولربما رَشَدَتْ فسرتُ برشدها ... وغَوَتْ فأغوتْنى وضِلَّ ضلالى

ووجدتّها حبًّا يفيض ولذةً ... فجعلتُ لذات الهوى أشغالى

ويستمر شوقى . ولا ريب فى أن هذه القطعة وحدها كافية لنعرف أنه نسى شخصيته ممثّلا ، فانطلق يصور حياة كليوباترا من حيث هى ، ونسى أنه يحاول فى مسرحيته أن يدافع عنها ،وأن يُلْبسها ثياب الرشد ، بل ثياب الطُّهْر . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسى أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقرية من حيث هى كما وضّح ذلك فى موضع آخر ، ونسى أيضاً قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال . كل ذلك نسيه ، وذهب يثبت عليها أنها مرائية خداعة محتالة قاسية ، تَرْشد حيناً ، وتَغْوى حيناً ، ويضل ضلالها ، فتجعل لذات الهوى أشغالها .

وهذا تناقض فى شخصية كليوباترا وفى صورتها التى أرادها لها شوقى ، وهو تناقض جاءه من أنه نسى موقفه وأنه ممثّل ، فاسترسل استرسال الشعراء الغنائيين ، ولم يقطع الشعر حين كان يجب أن يُقْطَع . ولكن هذا الموقف والموقف السابق له ينبغى أن لا نتخذهما دليلا على أنه أخطأ الطريق فى المسرحية كلها ، بل لقد عرف طريقه وطريق الشعر التمثيلى .

واستباح شوقى فى هذه المسرحية كما استباح فى مسرحياته الأخرى أن يُدير الحوار على جميع الأوزان والبحور الشعرية ، يتنقَّل بينها كما يريد حسب حاستَّه الفنية . وعلى نحو ما استباح الأوزان استباح القوافى ، فتنقل بينها ، تارة يقول على الراء وأخرى على الباء أو على غيرهما من الحروف محكِّماً فى ذلك أذنه وذوقه الفنى الذى صاغه ، فأحكم صياغته ، وضبطه ضبطاً دقيقاً بتوالى الأيام والسنين . وقد نزل عن المستوى اللغوى الصعب الذى كان يتبعه أحياناً فى قصائده ، واختار مستوى لغوياً جديداً ، يلائم الجمهور والنظارة ليس فيه غرابة ، وليس فيه تعقيد ، وليس فيه أيضاً عامية ولا ابتذال ، وكأنه الجدول الرقراق ينحدر فى لين وهَوْن وسهولة ، أو كأنه شراب مصفًّى اختلفت ألوانه بما يلمع على آنيته من أجنحة الخيال ، بل لكأنه موسيقى خالصة ، تأتلف من ألحان عذبة ساحرة .

قمبيز

ألَّفَ شوقى هذه المأساة المصرية بعد المأساة السابقة بنحو عامين وقد دارت حوادثها أيضاً فى تاريخ مصر القديم ، بل إنها لتتعمق هذا التاريخ بأكثر مما تعمقته «مصرع كليوباترا » فقد أدار شوقى بصره فى العصور السابقة لعصر البطالسة ، وظل يبحث عن موضوع جليل ينهض بمأساة جديدة له ، وما زال يبحث حتى هداه بحثه إلى حقبة مظلمة فى تاريخ مصر ، بل إلى مأساة كبيرة لم يسقط فيها بطل أو بطلان ، وإنما سقط شعب .

وهى مأساة قمبيز التى ترجع إلى القرن السادس قبل الميلاد ، حين كانت تحكم البلاد الأسرة السادسة والعشرون . وكان كلُّ شيء قد فسد ، فلا جيش ، ولا أمن ، ولا حكومة عادلة ، فهاجم مصرَ قمبيزُ ملك الفرس ، وضمها إلى ممتلكاته ، وأصبحت تابعة لسوس عاصمة دولته .

وشوقى فى هذه المأساة يستغلّ قصة أو أسطورة قديمة تزعم أن قمبيز طلب من أمازيس فرعون مصر أن يَبْنِى بابنته ، وأجابه فرعون إلى طلبه ، ولكنه لم

يرسل بابنته إلى البلد الغريب ، وإنما أرسل بابنة فرعون الذى قتله واستولى على العرش من بعده . وتصبح ابنة فرعون السابق زوجة لقمبيز دون أن تنبئه بجلية الأمر ، ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة ، إذ يفرّ من جيش أمازيس ، وكان أكثره من الإغريق ، ضابطٌ إغريقى يُدْعَى فانيس ، ويولّى وجهه نحو قمبيز وبلاطه ، حيث يُطْلعه على حقيقة ما صنعه به فرعون مصر ، ويُغويه على فتح بلاده ، ويهوّن له من جيشها ، فيكون الغزو الفارسى ، وتصبح مصر مستعمرة فارسية .

والمأساة مؤلفة من ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول منها بمنظر فى غرفة قريبة من غرفة أمازيس حيث نرى فتاته نفريت تغازل حارسه تاسو ، وكان من قبل حارساً لفرعون المقتول ، وكان يغازل فتاته نتيتاس ، وتعلّق قلبها به على نحو ما تعلق به الآن قلبُ نفريت بنت أمازيس . ونرى نفريت تشكو لتاسو حظّها وما جرى به القضاء ، إذ أرسل قمبيز وفداً يخطبها من أبيها ، وتعلن فى تصميم عزمَها على رفضه والبقاء بمصر حيث أبوها وأسرتها ، وحيث تاسو معشوقها ، وليَجْرِ القدر بما شاء ، فلن تَحُول عن عزيمتها . وتدخل نتيتاس ، يائسة من تاسو ، فتبشرها أنها ستنقذ الموقف ، وتذهب بدلا منها إلى قمبيز حتى تَفْدى البلاد بنفسها وتدفع عنها شره . وتدخل نتيتاس على فرعون ، وتؤدى إليه رغبتها ، بعد أن يكون قد عرف من ابنته رفضها لقمبيز . وتذكر له نتيتاس أنها تضحى بنفسها كعروس النيل التى يختارها الكهان للفداء كل عام ، وهى تصنع صنيعها ، لعل الرخاء يعمّ الوادى ، وإنها لتقول فى نهاية هذا المنظر :

ومالىَ لا أُعطى الحياةَ إذا دعتْ بلادى ، حياتى للبلاد ومالى

وشوقى يضع تحت أعيننا فى هذا المنظر الخيوطَ الأولى للصراع وما سيجدّ من مشاكل ، فقمبيز خطب ابنة فرعون ، ولم يرسل له فرعون بابنته ، بل سيرسل ابنة فرعون آخر ، كان حارسُه يبادلها حبًّا بحب فى أثناء حكم أبيها ، وهو الآن ينقل حبه إلى ابنة فرعون الجديد .

ونمضى فى المنظر الثانى من هذا الفصل الأول ، حيث نشاهد وفد الفرس ينتظر ردّ أمازيس ، ويتحاور أعضاؤه فيما رأوا بمصر ومن المصريين ، وتجرى على ألسنتهم مدائح قوية فيهم وفى شجاعتهم وعزتهم وفنهم ، كأن يقول أحدهم :

لهم مثل ما للأُسْدِ بالجنسِ عِزَّةٌ   ضَوارى الفَلا عند الأُسودِ كلابُ
هم الشهبُ والناسُ الجنادلُ والحصى   وتِبْرُ الثَّرَى والعالَمُون ترابُ
وكلٌّ الذى صاغوا من الفن آيةٌ   وكلٌّ الذى قالوا هدًى وصوابُ

وما يزالون يكيلون المديح لمصر ، غير أنهم يلاحظون قلة الجند فيها ، كأنما هى مُلك بلا حائط ولا عُمد ، وإنهم ليظنون أن عاصفةً ببلادهم يمرُّ عليها عاجلا أو آجلا ، فلا يُبقى ولا يَذر . ويتركون هذا الحديث إلى ما يرونه فى أحلامهم ، ويُقبل تاسو فيعلمهم بأن فرعون قادم . ويدخل فرعون ونتيتاس وكبار الكهنة المصريين ، ويخطب رئيس الوفد الفارسى وتردُّ نتيتاس مرحبّة ، ويتغنى الكهنة المصريون مباركين مهنئين .

وننتقل إلى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث يقيم فرعون للوفد الفارسى وليمة فاخرة مُدّت عليها ألوان الطعوم والخمور المختلفة . ويستعرض شوقى فى أثناء الوليمة بعض جوانب العادات والحياة المصرية ، فهؤلاء وُصَفاء يمرون على الضيوف بمومياء من الذهب ، كأنهم يريدون أن يلفتوهم إلى ما تعجّ به مصر فى تاريخها القديم من أحاديث عن الموت . ويطلب فرعون الأقزام ، ويدخلون فى أزياء المهرجين لتسلية الضيوف . ويطلب من بعدهم ساحراً ماهراً ، يستطيع أن يقرأ المكتوب على الجبين ، بل يستطيع أن يفصل الرءوس عن الجسوم ، ثم يعيدها كرة أخرى إلى الحياة ، وإنه ليُحيل عصيّهم أفاعى فيذهلون ويحارون . وأخيراً تدخل قهرمانة القصر ومعها العازفات يرتّلن نشيد فرعون ، وفى أيديهن الصنج والدفوف ، وهن يرقصن فى أثناء ذلك . وفى جانب من البهو الذى ضمّ الوليمة تعاتب نتيتاس الحارس تاسو على غدره وعدم وفائه . وفى ضجة الوليمة يتحدث بعض المصريين ساخطين على الجنود

المرتزقة ، وخاصة من الإغريق ، وإن أحدهم ليقول لصاحبه منا :

تأمَّل القَصْرَ مِنَا وانظره أرضاً وسَما
انظرْ ترَ الإغريق فيه هم لفيف العُظَما

ثم يقول لصاحب آخر يسمى خوفو :

تأمَّلِ القَصْرَ خوفو أفيهِ من مصر شَيٌّ
أليس فرعونُ فيه كأنه أجنبيٌّ

ويتغير المكان . وندخل فى الفصل الثانى مدينة سوس الفارسية ، وننظر فى حجرة بقصر قمبيز حيث نرى الوصيفة تِتِى المصرية تصلح من رأس نتيتاس وتمشط شعرها ، ويدور بينهما حوار نرى فيه وفاء الزوجة لزوجها ، وفى الوقت نفسه نراها لا تزال تذكر حبها القديم لتاسو ، إذ تقول مخاطبة لنفسها :

يا ظالماً أُحبُّه جَهْدَ الهوى وإن غَدرْ
ومَنْ هَجَرْتُ وطنى لأجله حين هَجرْ

ولا نكاد نمضى حتى نسمع ضجة وصياحاً . وتُطِلُّ الملكة من النافذة ، وتعرف أن قمبيز قتل أخته ، وترى أخاه يقتل فى الساحة . وتنام الملكة وتحلم بشرٍّ مستطير يقع فى وطنها ، وترى فانيس القائد اليونانى الذى طرده فرعون فى شكل ثعبان ، له عيناه ووجهه وقفاه . وتقصُّ حلمها على وصيفتها ، وتسألها عن تأويل رؤياها ، فتقول إن الذى رأت إنما هو ثقل أكلٍ وغلظ طعام عند النوم ، وتسألها الملكة عما أكلت . ويدخل قمبيز غاضباً ، وتلقاه الوصيفة فيسألها عن حقيقة نتيتاس وهل هى نفريت حقًّا ، وتراوغه الوصيفة . وتدخل الملكة ، فتحييه ويحييها ، وتسأله فيم جاء ؟ فيهتف بفانيس ، وتحاول نتيتاس أن لا يُدخله إليها ، ولكن الملك يصرُّ ، فتعترف له بحقيقتها ، وتعلم أن فانيس أغواه على فتح مصر . وإنه ليوعدها ويهددها بذلك ، وهى تارة

تتوسل إليه أن يكفّ عن هذا الغزو ، وتارة تخيفه من الطريق ومن جيش مصر الباسل . ويردُّ عليها أنه أخذ لكل أمر عُدَّته ، ففانيس سيكون هادىَ الطريق ، أما جيش مصر فلا خوف منه ، إذ هو أخلاط من مرتزقة : يونان وزنج وعبيد ، كأنه القَطيع اختلفت فيه الجلود . وفى أثناء هذا الحوار تتوهج العزة القومية والعاطفة الوطنية فى قلب نتيتاس ، ويحاول فانيس أن يأخذها فى صفّه وصَفّ قمبيز ، فإن فرعون مصر قتل أباها ، وأولى لها أن تطلب الثأر ، فتقول :

أأوطِىءُ خَيْلَ الفرْس مَهْدِى ومَلعَبى ... وتُرْبة آبائى ومــنزلَ آلى

وأُشعِلُ نارَ الفُرْسِ فى أَيْكةِ الصِّبا ... وما بوَّأتْنى من رُبًى وظلالِ

وأُغمِدُ سيفَ الفُرْس فى صَدْر أُمَّةٍ ... نمتْــنى وتَنمى أُسرتى وعيالى

إذنْ لا أوَى جَدِّى السماءَ ولا أبى ... ولا جَــلَّ عمِّى أو تبارَك خالى

وأفضلُ منى كلُّ ذات مُلاءةٍ ... وراءَ حقول أو وراءَ تلالِ

تَهشُّ على شاةٍ وتحملُ جَرَّةً ... وتَمْشِى على الوادى بغير نعالِ

ويحمل إلى قمبيز رسلٌ أتوا من مصر نبأ وفاة أمازيس ، فيصبح غزو مصر أمراً محققاً . وتهتف نتيتاس : وطنى يارب لامَسَّ بشرٌ، كما تهتف حين يقال : قد مات فرعون مصر، وتهتف معها الوصيفة : « تعيش مصر وتبقى » .

ويتغير المكان . وندخل فى الفصل الثالث فنرى فى أول مناظره نفريت تُلقى بنفسها فى النيل منتحرة حتى تغسل ذنبها العظيم، إذ أحبت نفسها وقذفت بوطنها فى الهاوية . ونمضى إلى المنظر الثانى حيث نرى جماعة من المصريين يتحدثون عن بَغْىِ قمبيز وجنوده الذين أفسدوا فى البلاد . وينصرف المصريون ويدخل قمبيز فى وزرائه وقواده، ويسوقون له أسرى من النوبة فيعفو عنهم، ويفك وثاقهم، فيرقصون رقصة الحرب ، وينشدون بعض الشعر . ويبلغه أن بسامتيك يجمع البلاد للثورة ، فيكون بينهما حوار تظهر فيه عزة فرعون وكبرياؤه واعتزازه بوطنه وقدرته على الصمود للغازين دون أن يستطيعوا منه ذلا أو قهراً، وإنه ليقول:

رُويْدَك يابْنَ كسْرى قفْ تَمهَّلْ　　فعادةُ مصرَ تَقْهَرُ قاهريها

ويتوعده قمبيز بالقتل غداً ، فلا يذل ولا يهون . وتظهر نتيتاس تريد أن تردَّ عن قومها عذابه وغضبه ، فلا يرأف بها ولا يلين لها . وتأخذ نوباتُ جنونه التي حَدَّثنا عنها بعض شخوص المسرحية فيما سلف من حوار ، تأخذ هذه النوبات في الظهور ، فيقتل فانيس ، ويقول حين يُقْتَلُ :

قد خنْت مصرَ وخنتُ ساداتي بها　　لكنني ما خنتُ قطُّ بلادي

ويُعْرَضُ عليه شاب ثائر هو تاسو الحارس، فيأمر بقطع رأسه . وترى ذلك نتيتاس ، فتكبر فيه هذه الوطنية ، ثم تتراجع ، وقد صممت على الثورة والخروج على زوجها مع شباب الوطن ، وتوضّح ذلك، فتقول :

وَالآنَ إلى طيبةٍ والصعيدْ　　لحَشْرِ الدعاة وحَشْد الجنودْ

وقَهْر العــدوّ وإرْغامِهِ　　وقَذْفِ المغير وراء الحدودْ

ويستمر قمبيز في جنونه ، فيقتل أحد قواده ، ويأمر بالعجل آبيس معبود المصريين أن يُؤْتَى به، فلا يراه حتى يثور ويضربه بخنجره بين قرنيه . وحينئذ يتم جنونه ، فيخيل إليه أن أشباح قتلاه تطوف به، ويُذْعَرُ ذعراً شديداً، ويقول مناجياً ربه :

إلٰهي ما ترى عيني　　خيــالاتٌ وأشبـــاحُ

وقَتْــلَى قد غَدوْا حولي　　وقتـــلى غيرهم راحوا

وجَرْحَى جـــذبوا ثَوْبي　　وجرحى غيرهم صاحوا

هذى عواقبُ بَغْيٍ　　هذا القِصاص المتاحُ

لا بدَّ من عَدْلِ يومٍ　　يرتدُّ فيـــه السلاح

وما يزال في هذيانه وأشباحه ، ويشتد هياجه ويشتد صياحه ، ويطيب

له فى ساعة من ساعات جنونه أن ينتحر ، فيتناول الخنجر ويطعن به نفسه ، وكأنما حوّل آبيس معبودُ المصريين الخنجر الذى طعنه به إلى صدره ، فثأر أكرم ثأر لنفسه . ويهتف شيوخ الكهان وشبانهم لآبيس ، ويستنزلون منه البركات والرحمات . وبذلك تنتهى المأساة ، وإنما أطلنا فى استعراض فصولها ومناظرها لأنها لقيت حملات شديدة من النقاد ، وخاصة من عباس العقاد ، فقد كتب رسالة صغيرة سماها « رواية قمبيز فى الميزان » عرض فيها لقيمة المسرحية من الوجهتين الأدبية والتاريخية .

وأفاض العقاد فى مخالفات شوقى لبعض التفاصيل التاريخية التى تتعلق بقمبيز وأسرته الفارسية ، ولتفاصيل أخرى تتعلق بالمصريين وعاداتهم ، وقد حَمل على اعتراف شوقى بعروس النيل . والعقادمحق فى أن شوقى لم يتعمق دراسة تاريخ قمبيز ولا دراسة تاريخ مصر فى تلك الحقبة ، ولكن ذلك ليس معناه أن شوقى أخطأ فى ذلك، وإنما معناه أنه لم يحتكم إلى التاريخ وحقائقه كلها فى صنع مسرحيته .

ونعجب حقاً إذ نجد العقاد يتحدث عن القيمة التاريخية للمسرحية ، وكأنما يدرسها وثيقةً للتاريخ المصرى الفارسى فى هذا العهد ، وفرقٌ بين المسرحيات والتاريخ . قد تتمسك مسرحية بحرفية التاريخ ، وقد لا تتمسك أخرى . وهذه وتلك لا يصح أن يُعْتَمدَ عليها فى التاريخ ، إنما يعتمد على وثائقه الخاصة الصحيحة .

ويكفى شوقى أن يعترف له العقاد كما اعترف فى مقدمة رسالته بأن مأساته ترجع إلى قصة أو أسطورة قديمة ، فالإطار صحيح من الوجهة التاريخية ، أما التفاصيل التى مُلىء بها الإطار فليس من الضرورى أن تكون صحيحة كل الصحة ، إنما يكفى أن تتمشى مع صراع المسرحية ومشكلتها وحوادثها . وفى كل مأساة تاريخية يلعب خيال الشاعر فى التاريخ وقد يكون له فى تصميمها السهم والحظ الأكبر ، بل هو دائماً له النصيب الأوفر فى تركيب المسرحية وفى تأليف صراعها وبَثّ حركتها والنهوض بها فى أثناء الحوار والأقوال والأفعال .

والحق أن شوقى حين كتب هذه المسرحية لم يكن يفكر فى إرضاء التاريخ بمقدار ما كان يفكر فى إرضاء الشعور الوطنى المصرى ، وقد نقلنا فى أثناء تلخيصها قطعاً تفيض بالحماسة الوطنية . والمسرحية مليئة بما يماثلها من أبيات وأشعار ، ونفسُ بطلتها المصرية نتيتاس قدّمها ضحية لوطنها ، وإنها لتقول فى المنظر الأول لفرعون :

جئت أفدى وطنى من سيف قمبيزَ وناره
جئت أفدى وطنى من دَنَسِ الفتح وعاره

وفى كل موضع من المسرحية نراها تدعو لبلدها ، كما نراها أمام قمبيز تدافع عنها دفاعاً حارًّا . قد يُلام شوقى لأنه أجرى على لسانها فى قصرها بسوس أنها هجرت مصر حين هجرها تاسو ، لكن هذه نوبة من نوبات حبها لتاسو الذى لا يزال عالقاً بقلبها . أما بعد ذلك فهى مثال رائع من أمثلة الفداء لوطنها . ونفس تاسو الذى بدا قاسياً قليل الوفاء ضعيف الهمة فى أول المسرحية نراه فى آخرها قد استشعر حب وطنه أمام الفتح الأجنبى ، فهو يحرِّض على الثورة ، وهو يُقْتَلُ فى سبيل وطنه ، ويستقبل القتل راضياً مطمئناً . وكذلك الشأن فى نفريت الأنانيَّة التى لم يكن يهمها وطنها فى أول المسرحية ، والتى كانت تُعْلن لتاسو أنها لن ترضى بزفافها إلى قمبيز :

لِيَجْرِ بما شاء تاسو القضاءُ لِيَجْر بما شاء تاسو القَدَرْ
لتُخسفْ بقومٍ عليها البلادُ ليستأْخِر النيلُ أو ينفجرْ
فأَما أنا فسأَبقى هنــا وإن غضبتْ فارسٌ والنَّمِرْ

نفريت هذه لاتلبث حين تعلم أن قمبيز حشد لمصر جنوده أن تولّى وجهها نحو النيل وتنتحر فيه ، لعلها تغسل أنانيتها حين فضَّلت حبها على وطنها ، أو فضلت نفسها على بلدها . وحتى فانيس الذى خان مصر وفرعونها نراه يقرر حين يُقْتَلُ أنه لم يخن بلاده !

ومن الغريب أن يُلام شوقى على هذه المواقف لشخوص المسرحية ، وهو إنما أدار المسرحية كلها نحو هذه الوجهة الوطنية ، فلا يصح أن يوجَّه إليه لوم على الغاية المقصودة منها ، وإنما يقال هل لاءم بين المسرحية وبين غايته؟ وإلى أى حد استطاع أن يوفِّق بين المسرحية وهدفه القومى ؟ . ولم يكن هذا الهدف هدفَ شوقى وحده ، بل كان أيضاً هدف الجمهور الذى كان يختلف إلى مسرحياته ، والذى كانت عروقه لا تزال تنبض بثورة مصر سنة ١٩١٩ .

وربما كان أهم شيء يُؤْخَذُ على هذه المسرحية أنها ازدحمت بالشخوص والحوادث ، فقد أراد شوقى أن يصوِّر مصر قبل الفتح الفارسى وفى أثنائه ، ولم يلتفت إلى أن المسرحية لا تحتمل اتساع الفسحة فى الزمان والمكان ، وأنها ينبغى أن تَختار جانباً بعينه من الحوادث ومن الشخوص ، وتعزله ، وتوضحه . وقد كان يستطيع أن يكتفى فى مسرحيته بتصوير نفريت وإبائها الزواجَ من قمبيز ثم انتحارها ، ويجعل من ذلك خيطاً يمدُّ عليه مسرحيته ، أو كان يكتفى بتصوير قمبيز فى مصر بعد الفتح وعُدْوانه على العجل آبيس ، ثم جنونه وانتحاره ، ويتخذ من ذلك فصولا ومناظر ومشاهد لتأليف مسرحيته ، ولكنه ابتغى أن يجمع حوادث كثيرة ، حتى تتم له تعليقات وطنية مختلفة تُلْهب الشعور القومى فى نفوس نَظَّارته . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخوص هذه المسرحية فى أضواء واضحة على نحو ما جلا علينا شخوص مسرحيته السابقة ، ويتضح ذلك فى قمبيز الذى سُمِّيت المسرحية باسمه ، والذى يُعَدُّ بطلها الأول ، فإن شخصيته لا تظهر أمامنا فى أنوار كافية ، فبينما تمدحه وصيفة نتيتاس المسماة تِتى ، وتردُّ عليها سيدتها :

صدقتِ تِتى ، هو زين الشباب ... إلٰه القَنا قمر الغيهبِ
إذا غلبتْ فى القتال الملوك ... وفى السلم عزَّ فلم يُغْلَب

نراه هو يقول عن نفسه :

أنا قمبيز ابن كسْرى ... أنا وَحْشٌ أنا غولْ

فصورته فى المسرحية على الرغم من جنونه الذى اتضح أخيراً صورة مهتزّة ، وإنما جاءه ذلك شوقى من كثرة الحوادث والشخوص التى تـزْخر بها مسرحيته ، كما جاءه أيضا من غنائيته وأنه ينزع نزعة رومانتيكية فى رسم أبطاله ، فلا تتضح ملامحها ولا معالمها .

وليس هذا كل ما أثرت به زحمة الحوادث والشخوص ، بل لقد أثرت أيضاً فى التيارات الثلاثة العامة التى تـجْرى فى مسرحيات شوقى ، وهى التيار الفكاهى والخلقى والغنائى ، أما التيار الفكاهى ، فإنه يتجمد فى هذه المسرحية ، إذ يعتمد على أشياء حسية كأن يحكى أعضاء وفد فارس أحلامهم ، فتصوِّر فزعهم من مصر وسحرها ، فيقول أحدهم : إنى رأيت عصفوراً برأس إنسىٍّ ، ويقول ثان : رأيت فى مضجعى عجل آبيس يهزنى بقرنه ، ويدخل عليهم فى الوليمة التى أعدّها لهم فرعون أقزام مهرجون يُضْحكونهم بصورهم وألوان ملابسهم . ولا تظهر الفكاهة بعد ذلك إلا على لسان عجوز وشبان يسألونها عن جنود الفرس الغزاة ، فتذكر لهم أنهم وقعوا فى أسْر جمالها .

وأما التيار الخلقى فقد مثّله شوقى فى نتيتاس ، إذ جعلها ضحية حبها لوطنها ، كما جعلها تقدر زوجها قمبيز ، فتمدحه ، وتثنى عليه ، وتذكر حقوقه الزوجية . تقول لوصيفتها تى وقد عرضتْ لشىء من ذلك :

قلتِ حقًّا تِيى فإن على المر   أة للزوج أن تكون أمينه

وعليها أن لا تقصِّرَ بِشْرًا   حيث تلقاه أو تقصِّر زينَه

وجعل شوقى قَتْلَ فانيس جزاءً وفاقاً وقصاصاً عادلا لخيانته مصر وساداته بها . وأجرى على لسان أحد قواد قمبيز وصفاً للضمير ، إذ يقول لبعض رفاقه حين تهوّس قمبيز وظنّ الأشباح تطوف به : إن ضميره يعذبه ، ويسترسل قائلا حين سأله صاحبه : أين منزل الضمير ؟ :

يا أخى إن الضمير الـ   نفسُ أو بيتُ الشعورْ

وهْو فيلٌ فى صدورٍ   وهو فأرٌ فى صدورْ

وجبالٌ من حـــديدٍ أو حبال من حريرْ
وسعيدُ الناسِ من لم يَشْكُ من وخْز الضميرْ

ولكن هذا كله لم ينته بشوقى ، أو ينبغى أن لا يجعلنا نظن أنه انتهى بشوقى ، إلى أن يوسّع مجرى هذا التيار الخلقى فى مسرحيته ، فإن المعانى الخلقية والحكم والأمثال التى رأيناها فى مسرحية « مصرع كليوباترا » تقلّ فى هذه المسرحية . قد نجدها ، ولكن فى ندرة شديدة ، كأن يقول :

هذه الدنيا لمنْ يُقْ دم فيهـــا أو يريد

وكانت المسرحية تحتمل من هذه الحكم والعبر كثيراً ، ولكن شوقى كان مشغولاً بحوادثه وشخوصه ، فلم يفرغ لاستغلال هذا الجانب واستخدامه .

وإذا رجعنا إلى التيار الغنائى وجدنا شوقى لا يزال يحتفظ بالمواقف التى تُعْطى الفرصة للتلحين والغناء والإنشاد ، فالكهنة يتغنون مباركين زواج نتيتاس بقمبيز ، ويرقص الأقزام متغنين فى وليمة وفد فارس ، ويُنشد الجميع مع العازفات الحسان ومع الرقص وآلات الطرب نشيدَ فرعون ، يريدون أن يملأوا به آذان الوفد الفارسى .

ولكنا نلاحظ أن القطع كلها التى أُعدّتْ للتغنى بها ليس لها روعة الأغانى التى سمعناها فى مصرع كليوباترا ، وكأن القيثارة التى تعوّد شوقى أن يوقّع عليها شعره سقطت منه فى زحمة الحوادث والشخوص ، أو قل إنها كانت تسقط منه كثيراً . واستمعْ إلى هذا النشيد الذى تغنّى به الكهنة مهنئين فرعون بالقِران السعيد ومباركين :

آمـــونُ قم شاركْ فرعـــون فى العُرْسِ
تعالَ طُفْ باركْ فى مَلْـــكة الفُرْسِ
نَـــحِّ الشـــياطينَ وانفِ العفـــاريتَ

واحــرُسْ بعينيــك مــوكبَ نفريتَ
آمــونُ هَيٌ اشْتَرِكِ فى عُرْس بنتِ الملكِ
وقم إليهــا كَلِّلِ براحتيــك راسهــا
واشهد بمصر واجْتلِ بفــارِسِ أعــراسها

وليس فى هذه الأغنية روح ولا جمال ولا ما تعودناه من شوقى من بدع الصياغة وبدع الخيال . ومثلها الأغنية الثانية التى ينشدها الجميع مع الراقصات والمغنيات والعازفات فى نهاية الوليمة التى أقيمت لأعضاء الوفد الفارسى ، وهى تجرى على هذا النمط :

فرعــونُ أنت الرفيعُ أنت العظيمُ الشانِ
وأنت ســدٌّ منيعُ من جارف الفيضانِ
وأنت كالصَّخْر تَحْمى من نكبات العواصفْ
من قاطع الطرق يأوِى إلى حِمــاك الخائفْ
وأنت من صَخْر طيبه حصنٌ مشيدُ الجدارِ
يُوَوِّى إليك ويُلْجَا إلى طــلوع النهارِ
أنتَ اخضرارُ الريفِ وأنت حُسْنُ الرفيفِ
تردٌّ بطشَ القوىِّ وفتــكه بالضعيفِ

وكأن شوقى نَسِيَ فنه الغنائى الذى رأيناه فى مصرع كليوباترا ، ومع أنه أدخل فى المسرحية حبًّا ، وجعل نتيتاس تعبر فى مواقف مختلفة عن حبها ، مع ذلك لا نجد فى المسرحية مقطوعة طريفة للغناء بعاطفة الحب ، ولا بعاطفة الوطن . فقمبيز يغيب فيها الشاعر الغنائى الذى

يحسن التغنى بالعواطف ، ويتبقى لنا الشاعر التمثيلى . وربما كان ذلك دليلا واضحاً على ما قلناه فى غير هذا الموضع من أن التيار الغنائى فى تمثيليات شوقى كان حسنة من حسناتها لا كما ظن النقاد، وهاجموه ، فها هو يستمع لهم ، ويتخلى عن تطويل الحوار والتغنى بالمواقف العاطفية ، فيسقط حائط مهم فى بناء مسرحيته ، ويبدو فى وضوح أنه كان يعرف طريقه وأن النقاد كانوا يجهلونه مشغوفين بنماذج التمثيليات الغربية

ومعنى هذا أن شوقى فى قمبيز كان ممثلا ، ولم يكن مغنياً، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعرى ، ولم نعد نجد صوراً رائعة على نحو ما وجدنا فى مصرع كليوباترا ، ولم نعد نجد شعراً وجدانياً يتغنى العواطف على نحو ما رأينا هناك . وانتهز العقاد الفرصة ، فحمل فى رسالته : « رواية قمبيز فى الميزان » » حملة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافى . ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقى فى جميع مسرحياته ، وضعفُ شعره فى هذه المسرحية لم يجىء كما ظن من هذا الاختلاف ،وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية ، ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التى تُضْبط بالأوزان والقوافى ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصّر شوقى فى التغنى بالعواطف. وكل ذلك أضعف شعره وفنه فى قمبيز . وقد حاول العقاد أن يوحّد القوافى فى جوانب من الحوار بين الشخوص ، ليدل على أن توحيد القوافى خير من تنويعها ، وعرض ذلك فى سخرية مرة ، وهو نزاع شاعر لشاعر . ووقف أيضاً عند ضرورات نحوية ولغوية ، وهى من حق شوقى الشاعر ، إذ الشعر ليس كالنثر تحرّم فيه الضرورة بل هى تجوز وتصح بإجماع النقاد .

على كل حال هبط شوقى فى هذه المسرحية عن مستواه الفنى الرفيع الذى حلّق فيه فى أثناء تأليفه للمسرحية السابقة ، ولكن هذا الهبوط ينبغى أن لا يجعلنا نُزْرى عليه ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل تتفاوت تمثيلياته من حيث الجودة ، وتقصيرُه فى تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتّخذ مركزاً للهجوم عليه

والغضّ من شأنه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازينُ شوقى تثقل بآيات الفن الرائعة وما تحمله من بدائعه وفرائده .

على بك الكبير

ألّف شوقى بعد هذه المأساة السابقة مأساته المصرية الثالثة « على بك الكبير » وهو فى هذه المرة لا يختار مأساته من التاريخ المصرى القديم ، بل يختارها من التاريخ المصرى الوسيط ، إذ اختار موضوعها ، كما يبدو من عنوانها ، « على بك الكبير » الذى أصبح رأس المماليك وزعيمهم أواخر الحكم العثمانى فى القرن الثامن عشر ، فعيّنه العثمانيون شيخاً على البلد ، وظيفة كانوا يقلدونها كبير المماليك . وكان طموحاً ، ورأى ضعف الدولة العثمانية ، فاستقلّ بمصر ، وحاول أن يمدّ سلطانه على الشام ، فأرسل أحد أتباعه فى جيش ، وهو محمد بك أبو الذهب ، ليتمّ له ملك الشام كما تم له ملك مصر . وكان والى عكا فى الشام يُظاهره . وانتصر محمد بك أبو الذهب ، وفتحت الشام ذراعيها له تستقبله ، ولكن سرعان ما انقلب على سيده ، إذ أغراه العثمانيون بملك مصر ، فأحبّ أن تجرى أنهارها من تحت سلطانه . وعاد فى سرعة إلى مصر ليجهز جيشاً يقضى به على مولاه ، ولجأ على بك إلى والى عكا ظهيره ، غير أن أبا الذهب لم يلبث أن دسّ عليه عيونه ، فأُسر فى أثناء محاولته الرجوع إلى مصر وتوفّى بعد أيام .

ومسرحية شوقى تتناول الحقبة الأخيرة من حياة البطل وما كان فيها من صراع بينه وبين تابعه ، وهى تتألف من ثلاثة فصول . ويبدأ الفصل الأول بمنظر فى حُجْرة من حجر قصر على بك الكبير فى القاهرة حيث نرى تاجراً من تجار الرقيق وماشطة وثلاثاً من الجوارى الشركسيات إحداهن ابنته وتسمى «آمال» . وقد جاء بالجوارى الثلاث يريد أن يبيعهن لعلى بك ، وكان مراد بك وهو تابع ثان لعلى بك قد رأى آمال فى سوق الرقيق وأعجبته ، فدخل الحجرة فجأة ، فرآها ثانية ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت ثائرة على أبيها إذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد ، وتأبى أن تباع له ، ولكنها تشعر إزاءه بشىء

من الود . وما يلبث أن يدخل على بك الكبير ، فيعجب بها هو الآخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم أنها ليست من الرقيق ، بل هى بنت التاجر ، ويراها رمزاً كريماً للحرية والإباء ، فيطلب الزواج منها ، وتصبح زوجته . وفى أثناء ذلك تأتيه أخبار ثورة أبى الذهب ، فيسافر إلى عكا ، يستنصر بحليفه . وينتهز الفرصة مراد بك ، فيحاول أن يغرى آمال ، ولكنها تصدُّ عنه . ونعرف فى هذا الفصل أن مراداً وآمال أخوان ، وهما لا يعرفان ، إنما يعرف ذلك أبوهما تاجر الرقيق الذى باع مراداً لعلى بك من قبل . وتُعْرَضُ علينا فى أثناء ذلك صور من ظلم المماليك للشعب واضطهاده .

وينتهى هذا الفصل الأول ، وقد عرفنا كثيراً عن شخوص المسرحية المختلفين ، وعلاقات بعضهم ببعض ، كما عرفنا ضربين من الصراع أحدهما سياسى بين على بك وأبى الذهب ، والثانى عاطفى بين مراد وآمال . وجذب شوقى انتباهنا جذباً شديداً ، فإن المؤامرة التى يريدها مراد كان يرصدها القدر ويراقبها ، وكأنه يتحرك تحرك الأعمى فى المسرحية ، فهو يغازل أخته ولا يعرف أنها أخته ، وهى تصدُّه ولا تعلم أنه أخوها .

ونمضى إلى الفصل الثانى فيتغير المكان ، ونصبح فى عكا بقلعة صاحبها حيث على بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر هو جارية من قصره تسمى شمساً . وتُنْبئه شمس بخيانة مراد ، وأنه أغرى آمال ، وأصمَّت أذنيها عنه ، وفى أثناء ذلك يصل عين من عيون أبى الذهب ، ويحاول الفتك بعلى بك ، ولكنه لا يمكّنه . ويرسو الأسطول الروسى بميناء عكا ، ويحاول أميره أن يتصل بعلى بك ، ويتقابلا ، ويعرض أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر إذ كانت تركيا فى حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا بنبأ على بك الذى يقصُّ أطرافها من الجنوب أرادوا مساعدته ، ولكنه أبى ، وصوَّر شوقى إباءه تصويراً وطنياً وإسلامياً رائعاً ، وفى الوقت نفسه صور أساه وألمه من ابنيه اللذين ربَّاهما فأحسن تربيتهما ، أما أحدهما فيريد أن يستولى على ملكه ، وأما الثانى فيريد أن يستولى على زوجه ، أو كما يقول هو بلسانه :

ما لى محمدٌ الأثيم يكيد لى   ومرادٌ الباغى يدوس وِسادى

وينتهى الفصل وقد عرَف من شمس أن أعوانه أعدوا جيشاً فى الصالحية ، ليهجموا به على خصمه ، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر ، ويدعوالى عكا وجنوده معه للسفر ، ويلبّى دعوته هو وجنوده .

وفى الفصل الثالث نرى أبا الذهب فى الصالحية ينتظر أخبار الحرب التى دارت بين جيشه وجيش على بك الكبير ، وقد وقف بباب السرادق خادمان مصريان يتحدثان عن ظلم المماليك وبطشهم فى مصر . وما تلبث الأخبار أن تفد على أبى الذهب تحمل إليه بُشْرى انتصار جيشه ،وأن مراداً رمى بنفسه على على بك الكبير ، وجرحه جرحاً بليغاً ، كما جرح أيضاً تاجر الرقيق الذى خصّ آمال بعلى دونه . ويُحسَمَل الجرحى مع الجيش المنتصر . ويلتقى تاجر الرقيق مراداً ، ويكشف له الحقيقة وأنه أبوه وأبو آمال ، فهما أخوان . وتظهر آمال وترى أباها جريحاً ، ويُطْلعها مراد على السر ،وتبكى أباها . وما يلبثان أن يريا على بك ، ويندم مراد ولات حين مندم . ويظن على بك بزوجته الظنون ، ولكنها تطلعه على الحقيقة ، فيعطف عليها وعلى أخيها ، وما يلبث أن يحدّث أخاها عن حرج مركز المماليك وأن سلطانهم مضمحلٌ لا محالة ، وأن أبا الذهب إنما يُعْنى باللذات والشهوات ، ويوصيه أن يمكر به ، ويضم المماليك من حوله ، ويثب بالغادر أبى الذهب ويمثّل به . وينتهى الفصل وقد عرف أبو الذهب ما بين آمال ومراد من الأخوّة ، ويعد أخاها أن يُجْرِىَ عليها فى قصرها نعمته وبرّه كالغيوث السواكب .

والمسرحية جيدة من حيث تصميمها ، ومن حيث تداخل نوعى الصراع اللذين امتدّا فيها ، فقد استمرا متشابكين ومتصلين اتصالا منطقيًّا ، واتصلت الحركة أيضاً واطردت . وواضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختار لها شوقى الحقبة الخطيرة من حياة على بك الكبير ، ولم يوزّعها على حوادث مختلفة وأشخاص كثيرين ، بل ركزها فى حدود ضيقة ، فلم يمد أطنابها إلى حقائق العصر كله ، بل اكتفى ببعض هذه الحقائق .

وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلى ، وقد قصد شوقى بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد مما كان عليه الأمر فى مصرع كليوباترا وقمبيز . فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخوص . أما هذه المسرحية فبطلها من أفذاذ المماليك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد ، وقد استطاع أن يخلصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها ، وأن يعد لها حياة كريمة .

وشوقى لا يستغل فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضاً الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستهلها بقول الماشطة حين سمعت أذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السُّنَّه والبِرُّ فى مصْرِ
يا ربِّ أيِّدْها بالعــزِّ والنَّصْرِ

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التى تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد . ويمزج بين هذه العواطف جميعاً فى كثير من جوانب المسرحية ، ويستخرج منها ألحاناً وأنغاماً كثيرة ، كأن يذكر على بك الكبير ووجوده فى قلعة ضاهر والى عكا وعونه له ، فيقول :

أنا فى دار مسلمٍ عربىٍّ مانع الجار مُكْرِم الضِّيفان

وتتردد فى المسرحية كلمات الكرم والوفاء والشجاعة والنجدة وغير ذلك من الصفات النبيلة التى يقدسها العرب . وتلتحم هذه العواطف وتبلغ غايتها فى نفس على بك الكبير حين يعرض عليه أمير البحر الروسى أن يغزو معه مصر ويردها إليه ، فنراه يقول :

رَبَّاه ماذا يقول المسلمون غدًا إن خُنْتُ قومى وأعمامى وأخوالى
يقال فى مَشْرق الدنيا ومغربهـــا فعلتُ فعلة نَذْلٍ وابن أنذالِ
أجل سَموتُ لملك النيل أطلبُهُ بهمّتى وبإقـــدامى وأفعـــالى

لا أستعين على الأهل الغريبَ ولا أرى الذئاب على غابى وأشبالى
بُعْدًا وسُحْقاً لعلياء الأمور إذا لم ألتمسْها بخلْقٍ فاضلٍ عالى
الموتُ فى ثَمَرٍ تَرْقى لتجنيَهُ فى سُلَّم من ثعابينٍ وأصْلالِ[1]

ويصمِّم أن لا يمد للقائد الروسىّ يدًا، وأن لا يخون أهله وبلده، وهو فى ذلك ليس سياسيا ولا رجل حيلة ومكر وخداع، وإنما هو رجل مروءة ووفاء ودِين ووطنية. وييأس أمير البحر الروسى، ويفضى على بك إلى نفسه، ويتردد بين قبول المقترح الروسى ورفضه، ويثوب إليه عزمه، فيقول:

ماذا جَنَتْ مصرٌ علىَّ وأهلُها إن الجناة علىَّ هُمْ أولادى
ما ضرَّ مِصْرَ وضرَّنى أن لم تكن مهدى وكان بغيرها ميلادى
بلدٌ رعانى فى الصِّبا وأحلَّنى بعد الشباب مراتبَ القوَّاد
ودخلتُه عَبْدًا كيوسفَ مُشْتَرَى فاعْتَضْتُ تيجانا عن الأصفادِ
لا ، يا علىُّ اسمع نُهاك ولا تُصِخْ لوساوس الشهوات والأحقــادِ
لا تَرْمِ بالروس الشِّداد جماعةً ضعفاء مهزولين غير شِدادِ
لا تَنْسَ موضع مصرَ واذكر مالها من أنْعُمٍ سلفَتْ وبيضِ أيادِى
لا تَنْسَ ماذا ألَّفَتْ من سامرٍ لك فى الشباب وهيَّأَتْ من نادِى

وليس على بك الكبير وحده هو الذى يصدر عن مثل هذه العواطف ، بل نجد غيره كذلك من شخوص الرواية يستظهرون خاصة العاطفتين : الوطنية والإسلامية . وأيضاً فهناك من استظهروا العاطفة العربية ممزوجة بالعاطفة

---

(١) أصلال: جمع صل: حية خبيثة.

القومية ، كأن يسأل أبو الذهب والى عكا بعد أسره أهو من فلسطين أم من أرز لبنان أم من الشام ؟ فيجيب :

كل هذا هناك مولاىَ أَصْلُ   واحدٌ يجمع الرجالَ وفَصْلُ
عَرَبٌ كلُّنا ومنطقنا الفُصْـ   ـحَى وآباؤنا نِزارٌ وذُهْـــلُ

وكأن شوقى تطور فى مسرحياته على نحو ما تطور فى شعره الغنائى، فقد بدأ مصريًّا، وتقدم فأشرك مع وطنيته العروبة والإسلام. وهو فى هذه المسرحية يهتدى بهذا التطور، فهى تُرْضى العواطف الوطنية والإسلامية والعربية فى غير موقف من مواقفها.

وربما كانت هذه العواطف أهمّ الأسباب فى ضعف المسرحية، فهى على الرغم من أنها تتفوق على قمبيز فى البناء المسرحى نراها تقصّر عنها فى البناء العاطفى، إذ جعلها شوقى فوضى بين عواطف مختلفة . وبذلك لم يستطع أن يجلو علينا شخصية على بك الكبير فى القوة التى كان ينبغى أن تُعْرض بها ، بل نحن نراه متردداً إزاءه ، فبينما يصفه بصفات النبل والكرم والمروءة ، ويأبى أن يسترقّ زوجته آمال ويعقد قرانه بها حرة كريمة ، ويعفو عن المصرى الذى دسّه أبو الذهب لقتله ، ولا يأتمر مع الروس بمصره ووطنه . بينما هو بهذا الخلق الفاضل العالى كما يقول شوقى نفسه فى بعض شعره نراه يُجْرِى على لسانه وهو مجروح :

صَيَّرْتُ حَرْبَ الترك وَجْهَ سياستى   حتى اقتنيتُ عداوةَ الأقوامِ
وكفَرْتُ إحسان الذين خدمتهم   حتى تجرَّأ خـــادمى وغلامى

ولا يكتفى شوقى بذلك بل نراه يُجْرى على لسانه حين لقى أبا الذهب :

محمَّدُ نَلْ كُـ   ـلَّ ماشئت منى
ومـــالى أَلومُ   ـك والسُّمُّ فَنِّى
أخذتَ الخيانـ   ـةَ والغدرَ عَنِّى

وكأنما أبى شوقى إلا أن يطعنه فى صميم خلقه ، كما طعنه مراد فى جسمه . ومعنى ذلك أنه لم يعرف كيف يمجّد هذا المصرى الأول فى تاريخنا الحديث الذى حاول أن يستقل بمصر ، وما من ريب فى أن نفسه كانت كبيرة ، وليس عفواً أن لُقِّبَ بعلى بك الكبير .

وأكبر الظن أن هذا الموقف المضطرب من شوقى إزاء بطل المسرحية إنما يرجع إلى أنه ألّف هذه المسرحية مرتين ، أما الأولى فكانت فى باريس فى أثناء بعثته كما ذكر ذلك فى مقدمته لشوقياته ،وأماالثانية فكانت سنة ١٩٣٢ ويظهر أن التأليف الأول فى عهد الخديوى توفيق ، وما كان يستشعره شوقى من حب للترك حينئذ، وما كان يراه من تمجيدهم ، هو الذى دفعه لأن يجعل على بك الكبير قد كفر إحسانهم ، وما زال به حتّى جعله غادراً خائناً . ولم يتنبه فى التأليف الثانى إلى أن يزيل هذه الوصمة عن جبين الوطن وجبين بطله ، فخرجت المسرحية ، وهى لا تنهض بأمجاد مصر فى بطلها العظيم . وبذلك لم تنجح ، لأنها لم تتجاوب التجاوبَ الصحيح مع الروح المصرية الوطنية ، وخارت قواها أن تصعد فى مراقى الفن إلى حيث مصرع كليوباترا أهم مآسيه المصرية

وقد هاجم شوقى فى الفصل الأول الرقّ على لسان الشخوص، وهى مهاجمة لم يكن يعرفها عصر المسرحية ، وإنما يعرفها عصر شوقى نفسه الذى عاف أن يُقلَّبَ الآدميون تقليب الحُصْر ، أو تقليب السِّلع ، فألغى أسواقهم وحرّم بيعهم ، إذ عَدّ الرق والموت على حد سواء كما يقول شوقى فى بعض شعره . ونرى فى الفصل الثانى على بك الكبير يسأل المصرى الذى ابتغى قتله عمن أمره بذلك ، ويستطرد فيقول :

ومَنْ بذَل المالَ بى مُغْرِياً وكيف أتاك جَـواز السَّفَرْ

ولم تكن تقوم فى حدود البلاد الإسلامية فى أثناء العصور الوسطى حواجز تُلزم بجواز سفر ، بل كان المسلم يتنقل فى هذه البلاد متى شاء وكيف شاء بدون

جواز ، إنما الجوازات من عمل العصر الحديث .

ويجرى فى المسرحية عنصر فكاهى لا يعتمد على الحسية كما رأينا فى قمبيز وإنما يعتمد على الدعابة الرقيقة . على أنه لا يمتد فى المسرحية كلها ، بل يقف به شوقى عند الفصل الأول ، وخاصة فى أثناء الحوار الممدود بين الماشطة والجوارى أو بينها وبين على بك . وينقطع هذا العنصر فى الفصل الثانى ، ويعود فى شكل سخرية ، ولكنها لا تجرى بألفاظ ، وإنما تجرى بصورة من المعارضة ، إذ نجد مراداً يحمل حملة عنيفة على جيش على بك سيده ، ويأبى إلا أن يطعنه طعنة نجلاء ، وهو لا يعرف أنه زوج أخته . وكأن القدر كان يراقب مؤامرته بصهره ، ويسخر منه ومن فعله .

وقَوِىَ فى المسرحية التيار الخلقى ، وكان الصراع نفسه بين على بك الكبير ومحمد بك أبى الذهب صراعاً بين عناصر الخير والشر ، وظفر الشر بالخير ، ونكَّل به ، فقد اتخذ شوقى على بك مثالا للخلق الكريم واتخذ أبا الذهب مثالا للخلق الرذيل ، ونصر ثانيهما وأعلى كلمته . وهو بذلك يتطابق مع التاريخ . وأنصف والى عكا على لسان أبى الذهب ، فدعاه سموأل الوفاء . أما آمال فجعلها مثالا للزوجة الوفية على الرغم من حبها المراد ووقوعها فى حبائله ، وإنها لتولّى وجهها عنه ، ثم تخلو بنفسها ، فيصطرع فى قلبها حبها ووفاؤها لزوجها ، فتقول :

وَيْحَ قلبى يُحِبُّه؟ كذب القلـ	ـبُ وبُعْدًا لحبِّه ألف بُعْدِ
هو هِرٌّ مشى على حُجـراتى	وتناسى أَمانَةَ الزوج عندى
لا ، بل القلب شغلُه بمرادٍ	هو شغلى من الحياة وقصدى
ربِّ مالى أحسُّ نحو مرادٍ	شَغَفاً زائدًا ولَوْعَةَ وَجْدِ
وحناناً كأنَّه رقةُ العِشْـ	ـقِ جرى فى دمى ولحمى وجلدى
كيف قلبى تحبُّه ؟ كيف تَهوا	هُ ؟ بودِّى لو تستفيق بودِّى

لِمَ لا أشتهى مرادًا وأهوا ه ومالى أغالب الشوق جهدى

ومرادٌ ألذُّ فى العين لَمْحاً من سَنا الصبح بعد ليلة سُهْدِ

لا وربٍّ الحلال والحق آما لُ ارجعى للصواب آمالُ جِدِّى

أنتِ من أمّةٍ تصون حمى الزَّوْ جِ وتقضى حقوقه وتوُدِّى

ربِّ لا تجعل العلاقة إلا من سلامٍ إذا التقينا وردِّ

ربِّ إن البلاءَ منى قريبٌ وأرى حُفرَةً وأخشى التردِّى

ربِّ لا تَقْضِ أن أخونَ عليًّا وأعِنِّى على الوفاء بعَهْدى

أنا حَيْرَى وأنتَ تَهْدِى الحَيَارَى كيف أهْوَى على هَوَى الزوج عندى

وهى حائرة فى هذه المقطوعة بين عاطفتى الحب والوفاء للزوج ، ولكن يبدو من خلال حيرتها أنها ستلبِّى الواجب ، وأنها لن تَصرع وفاءها، فهى تستعين بربها ، وينير لها الطريق ، فتقول .

لا لا رويدكِ يا آمالُ لا تَثِبِى على الأمير ولا تجزيهِ طُغْيَانا

واحْمِى حِمَى اللَّيْثِ فى أيام غيبتهِ إن اللَّباة تحوط الغابَ أحيانا

هَبِيه لم يخلع الدنيا عليكِ ولم يُلْبِسْكِ تاجاً وَلم يُنْزِلْكِ إيوانا

هبيه لم يَنْفَجِرْ قبل الزواج ولا بعد الزواج ولم ينهلَّ إحسانا

هبيه سافَر فى شأنٍ له جَلَلٍ يَبْنِى لدولته فى الأرض أركانا

أما هو الزوج يُرْعَى حقُّ غَيْبَتِه وتجعلُ الحُرَّةُ الفُضْلَى له شانا

لقد أقامكِ فى محرابهِ مَلَكاً لا تجعلى المَلَكَ المهدىَّ شيطانا

وبذلك ينتصر واجب الوفاء للزوج على الحب، وتسهر على عهده سهر اللباة

على حِمَى الغاب، وتكسو هذا الحِمى عزة ومهابة ووقارًا وجلالة.

وبجانب هذه المثالية الخلقية نجد شوقى يستخدم فن الحكم وينشره فى المسرحية ، يريد أن يُحلّيها به . وقد لاحظنا أنه لم يُعْنَ بهذا الفن فى قمبيز إذ كان مشغولا بالحوادث والشخوص ، أما فى هذه المسرحية فكان عنده فرصة كافية من الوقت ، وكان مجالها يسمح له بأن ينثر تعليقاته فى ثنايا الحوار وأثناء عرض الشخوص والأقوال والأفعال ، فمن ذلك قوله :

كلُّ نُصْحٍ يقال للقلب فى التَّرْ ... كِ وفى سَلوَة الهوى غيرُ مُجْدِ

وقوله :

إذا ما بَغَى الأهلُ والأقربون ... فكيفَ من العالمينَ الحذَرْ

وقوله :

ما النجدةُ الحقُّ إلا صاحبٌ دَمُهُ ... عند البلاء دمى أو ماله مالى

وقوله :

لا تَحْـوِ دارُكَ أرْقَماً ... حتى تُحَطِّمَ نـابَهُ

وهو لا يفرط فى ذلك ، وإنما يستخدمه فى مواضعه وفى الأماكن التى تحتمله ، وكأنه يريد أن يغذّى به المسرحية ويزيد فى قوتها الخلقية دون أن يفسدها أو يشوهها بالمواعظ والعبر الكثيرة .

وعلى نحو ما تدفّق التيار الخلقى فى هذه المسرحية تدفق التيار الغنائى ، فانتهز الفرصة شوقى كثيراً ليبثَّ مواقف للغناء والتلحين ، فأحدُ الرقيق الشركسى يتغنّى بذكر بلاده كما يتغنى حين تعلن خطبة على بك الكبير لآمال ، وتتغنى فرق الجيش المصرى بأناشيد مختلفة وهى عائدة من نصرها ومارة بسرادق أبى الذهب. غير أنا نلاحظ أن الأغانى والأناشيد كلها ليس فيها حيوية ، فهى لا تنفجر بعواطف قوية ، وكأنما كُتِبَ على شوقى أن لا يرتفع فى الفن المسرحى إلا فى المآسى التى تتقد فيها عاطفة الحب ، ولذلك نجح نجاحاً

رائعاً فى مصرع كليوباترا ، ولم يستطع أن يعلو إلى أفقها لا فى قمبيز ولا فى على بك الكبير ، على الرغم من أنه حاول أن يلتفت فى الثانية أكثر إلى خصائصه الغنائية . ونرى ذلك واضحاً فى مواقف على بك الكبير إذ أجرى على لسانه شعراً حماسيًّا كثيراً وآخر فيه شكوى من الأصحاب ومن الزمان . وكلا اللونين نجده فى الشعر الغنائى العربى ، ومع ذلك نجدهما باهتين فى المسرحية . وكلُّ ذلك فى رأينا مصدره أن كثيراً من شعر هذه المسرحية ألَّفَ وشوقى لا يزال شابًّا لم تكتمل له القدرة البلاغية فى التعبير . وقارنْ بين بكاء أنطونيو لنفسه ومجده قبيل انتحاره الذى صاغه فى مقطوعته « روما حَنانك» وهذه المقطوعة لعلى بك الكبير وهو مجروح ومحمول على سرير من جريد :

وَيْحِى تفرَّق عسكرى وخيامى وطَوَى الزمانُ ورَيْبُهُ أعلامى
أحتالُ والأحداثُ تُفْسِدُ حيلتى وأروم والأيام دونَ مَرامى
لما طوتْ مُلْكَ الكنانة راحتى لم يَكْفِنى فطلبتُ مُلكَ الشام
صَيَّرْتُ حَرْبَ الترك وَجْهَ سياستى حتى اقْتَنَيْتُ عداوةَ الأقْوَام
وكَفَرْتُ إحسانَ الذين خَدَمْتُهم حتى تجـرَّأ خادمى وغلامى
فى الصالحيَّة مالَ صَرْحُ مطامعى وكذاك رُكْنُ بناية الأوهام
النصرُ غاب وكان طافَ برايتى حيناً وحام على شَباة حُسَامى
وحُمِلْتُ فى سرُر الجريد ببلْدة وَطِئَتْ جواهرَ عَرْشها أقدامى
قد عشتُ بالدنيا العريضة حالما حتى انتبهت فلم أجِدْ أحْلامى
دنيا أردتُ من العروش حُطَامها جعلتْ سريرَ القَشِّ كلَّ حُطامى
بالأمس جلَّلتِ الترابَ مواكبى واليوم لا خلفى ولا قُــدَّامى
اليوم أرسُف فى دمى وجراحتى وغـدًا أجـرُّ منيَّتى وحِمَامى

فإنك ترى المقطوعة لا تنهض نُهوضاً رائعاً بالموقف على نحو ما عوَّدنا

شوقى فى مسرحيته الأولى، وكأنه هبط درجات على السلم الموسيقى لشعره، فالأسلوب يتوقف مراراً والصور لا تثير عاطفة ولا حرارة، وكأنما شوقى أخذ يُعِدُّ نفسه ليكون ممثلا ، لا ليكون مغنياً ، ولا ليدمج الغناء بالتمثيل إدماجاً بديعاً فى القوالب والعبارات والصور والألحان والأنغام . وبذلك أصبحنا نقرأ عنده تمثيلا، وقلما نذكر أننا نقرأ عنده شعراً . وطبعاً لم تَخْتَفِ خصائصه الغنائية بتاتاً، بل أخذت تظهر من حين إلى حين ، ولكنها على كل حال تضعف ضعفاً شديداً .

وربما كان من أسباب ضعف قمبيز وعلى بك الكبير أن شوقى لم يكوّن لنفسه فكرة دقيقة عن الروح المصرية السارية فى عصورها المختلفة ، فهذا الشعب الذى سُلبت حقوقه السياسية فى عهد الفتح الفارسى واستمرت تُسلب حتى عهد على بك الكبير ، إذ كان يسلبها العثمانيون والمماليك جميعاً ، هذا الشعب نراه فى قمبيز وفى على بك الكبير بدون فلسفة ، وكذلك شأنه فى مصرع كليوباترا ، فهو دائماً يتقبّل كل ما فى الحياة ، عقله فى أذنيه ويهزأ به الفاتحون والحكام والسلاطين .

واختار شوقى أياماً سوداء فى تاريخ مصر لتمثيلياته القومية الثلاث ، ومع ذلك لم يصوّر الشعب وإحساسه الباطنى بالظلم ، صَوَّرَ مظالم المماليك حقاً ، ولكنه لم يصور إحساس الشعب العميق بوجود الآلام والشرور فى العالم وإيمانه بتغلب الشر على الخير ، على نحو ما تغلّب أبو الذهب على ولى نعمته على بك الكبير .

وفى رأينا أنه كان ينبغى لشوقى أن يتخذ لنفسه فلسفة ، وهو يرافق مصر فى لحظات رهيبة من تاريخها ، فيُبْرِز لنا إيمان شعبها بالقَدَر مثلا، وأنه أصبح يسلّم بالنافع والضار والصالح والطالح ، فكل ما تأتى به المقادير سواء ، أو يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين ، وصلابتها حتى كأنها الصخر ، تراوحها وتغاديها عواصف ، فلا تنال منها ولا تلين . إذن لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية ، فإذا لم تكن بها عاطفة الحب ، على نحو ما رأينا فى مصرع كليوباترا ، ملتهبة قوية حال بينها هذا الخيط أو

قُلْ هذا الأساس الصلب وبين الضعف والهبوط عن المستوى الفنى الذى تعودناه من الشاعر فى شعره الغنائى

٣

مآس عربية

ألف شوقى ثلاث مآس عربية هى مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس ، وكأنه أراد أن يرضى النزعات والعواطف الغربية على نحو ما أرضى فى المآسى السابقة النزعات والعواطف المصرية الوطنية . والمأساتان الأوليان نظمهما شعراً أما الثالثة فكتبها نثراً .

مجنون ليلى

هى أولى هذه المآسى العربية تأليفاً ، ولم يؤلفها معارضة لمأساة أوربية كما صنع فى مصرع كليوباترا إذ ألفها معارضة لمسرحية شكسبير . وربما اطلع على مسرحية « روميو وجولييت » ، ولكن لا يبدو أنه تأثر بها ولا حاول معارضتها ؛ إلا أن تكون ألهمته من بعيد فكرة تمثيل مجنون ليلى من حيث هو تمثيل .

والمأساة فى جملتها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ، فهى ليست من خيال شوقى ، بل لها أصول تاريخية ، نجدها مبثوثة فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى . وهى موزعة على خمسة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر نرى فيه ساحة أمام خيام المهدى (والد ليلى) فى مضارب بنى عامر بنجد ، حيث يسمر فتيان وفتيات . ونرى فى أيدى الفتيات مغازل ، وهن ملتفتات إلى ليلى ، وهى تقدم لهن ابن ذريح شاعر يثرب الذى يعطف على قيس ، والذى جاء يحاول أن يخطب له ليلى من أبيها .

وتتحدث الجماعة عن أشياء مختلفة ، فتتحدث عن الحسين وحالة يثرب وحكم معاوية والأمويين ، كما تتحدث عن البادية والحاضرة ، وتعرض إحدى

الفتيات بقيس ، فتغضب ليلى ، وتعترف بحبها له ، ويُنْشد بعض الفتيان شعراً يدَّعيه ، وتعرف ليلى أنه لقيس . ويستمر الحديث ، فيحاول ابن ذَريح أن يخطبها لصاحبه ، فيعاودها الغضب ، وتنشد شعراً نرى فيه مشكلتها وبَدْءَ الصراع ، فهى تحب قيساً ، وقيس شَهَّرَ بها ، وامتهن عِرْضها ، إذ تغنَّى بليلة الغَيْل ، حيث رآها ، غناء ، فضحها فيه ، تقول :

يعلم اللهُ وَحْدَه مالقَيْسٍ ... من هَوًى فى جوانحى مستكنٍّ
إننى فى الهوى وقيسًا سواءٌ ... دَنُّ قَيْسٍ من الصَّبابة دَنِّى
أنا بين اثنتين كلتاهما النا ... ر فلا تَلْحَنى ولكن أَعنِّى
بين حِرْصى على قداسة عِرْضى ... واحتفاظى بمن أُحِبُّ وضَنِّى
صُنْتُ منذ الحداثة الحبَّ جهدى ... وهْو مستهتر الهوى لم يَصُنِّى
قد تغنَّى بليلة الغَيْل ماذا ... كان بالغَيْل بين قَيْسٍ وبينى
كلُّ ما بيننا سلامٌ وودٌّ ... بين عَيْنٍ من الرِّفاق وأُذْنِ
وتبسَّمتُ فى الطريق إليـــه ... ومضى شأنَه وسِرْتُ لشأنى

وتفضُّ ليلى السَّمَر ، وتنسحب لتنام . ويُقْبل قيس مع راويته زياد ، ويلتقى بمنازل منافسه فى ليلى ، ويسأله من أين ؟ فيقول : من سمر ليلى الممتع الشهىّ . ويتركه قيس . ويطرق خِباء ليلى ، فيخرج أبوها ، فيطلب منه حَطباً يوقدون به إذ فرغ حَطَبُهم . ويهتف الأب بفتاته ، ويخبرها بقيس وحاجته ، فتأتى له بالحطب والنار . وما يزالان يتغنيان بحبهما ، وهو ممسك بالنار ، فتحرقه وهو مسترسل لا يدرى . ويُغْشَى عليه ، وتنادى أباها ، فيحضر ويثور للمنظر ، ويأمر قيساً أن لا يدنو من خيامه ، فحسبُه أنه فضح فتاته بذكره لليلة الغَيْل ، وأولى له أن لا يزيد فى فضيحتها بليالٍ أخرى .

وينتهى الفصل على هذه الشاكلة ، وقد عرفنا أن قيساً وليلى تحابَّا ، وأن

قيساً تَغَنَّى بها فغضب أهلها، ومنعوا الزواج بين العاشقين احتراماً لسُنَّة معروفة بين العرب ، ستُفْصح عنها ليلى فيما بعد بصورة أقوى وأوضح . وأيضاً عرفنا فى هذا الفصل أن قيساً بَعُدَ عن الحى ، لم يبعد تماماً، ولكنه كان بعيداً حين كان القوم يسمرون ، ثم هو يُغْمَى عليه ، فعقله آخذ فى الاضطراب وعلى وشك أن يُصاب بلوثة أو جنون .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نرى قيساً وراويته زياداً على سفح جبل التَّوْباد بالقرب من مضارب بنى عامر حيث يبدو طريق من طرق القوافل الذاهبة إلى يثرب . ونرى جارية قيس تحمل إليه قصعة فيها شاة ذبيحة ، وصَفَها عَرَّافُ اليمامة لأم قيس ، وقال لها إنْ طَعِمَها يبرأ من عشقه ، ويسأل قيس عن قلب الشاة فلا يجده ، فيقول :

وشاةٍ بلا قلبٍ يداووننى بها وكيف يداوى القلبَ مَنْ لاله قلبُ

ويعاف أكلَ الشاة . ويظهر أطفال فى صَفّين مُقْبلين من ناحية المضارب ، فيتغنَّى صَفٌّ مشيداً بقيس وشعره وحبه ، ويردُّ عليه الصف الثانى بأنه انتهك الحرمات، وجرَّ العار على القبيلة إذ ذكر الغيل واصطنع الخلوات . ولا نكاد نتقدم حتى نجد أميراً من حكام بنى أمية يسمى ابن عوف ، قد سمع بقصة قيس وشعره، وأُعْجب به، ويلتقى بقيس . وفى أثناء ذلك يمر الحسين بن على بن أبى طالب فى موكبه والحُداة يحدونه، وقيس يُغْمَى عليه . ويقول راويه زياد إنهم ساقوه إلى الكعبة لعله يبرأ من عشقه، فلما لمس الركن ومس السِّتْر نادى ربه من ساحته الكبرى أن لا يبطل سحر ليلى، وأن يظل عشيقاً لها حتى يموت موتة المُضْنَى. ويقبل ابن عوف على قيس، ويذكر حبه لليلى، فيُفيق من إغمائه، ويُنْشد قطعة عذبة من غزله ، حتى إذا رأى عطف ابن عوف شكا له الخليفة وأنه أهدر دمه ، فيقول له ابن عوف أتريد أن أكون شفيعاً لك عند الخليفة ؟ فيجيبه لا ، بل عند ليلى ، ويَعِده ابن عوف أن يسيرا إليها وإلى أهلها فى الصباح .

وفى الفصل الثالث نرى الأمير مقبلا مع قيس وراويته على قبيلة ليلى، وقد

بلغهم نبؤه ، فيتلقونهم مدجَّجين بالسلاح ، ويحاول الأمير أن يترضَّاهم ، وتقوم مناظرة واسعة بين شباب الحى ، وخاصة بين منازل خصم قيس فى ليلى وفتى كان يعطف على قيس يسمى بشرا . ويدافع بشر ، ولكن منازلا يغلبه بفصاحته وحيلته ، ويبدو أن القوم يأخذون صَفّه ، إذ يُظهر لهم أنه إنما يذود عن حُرمات العرب ، وعن سُنّة معظمة من قديم الحِقب ، هى أنَّ مَنْ عشق فهتك بعشقه وغزله معشوقته أصبح واجباً أن تطرده القبيلة ، بل أن تهدر دمه . ويخلو الأمير بالمهدى أبى ليلى ويحاول أن يقنعه ، فيقول له : بل أقنعْ ليلى وانظر رأيها . ويلجأ إلى ليلى ، فتنصر التقاليد وترعى العادات القديمة ، وترفض عشيقها . وفى أثناء ذلك كان وَرْد الثقفى قد جاء لخطبتها ، فتطلبه وترضى به زوجاً ، وبذلك يُقْضَى على شفاعة ابن عوف وأمل قيس .

وننتقل إلى الفصل الرابع حيث نرى قيساً هائماً بصاحبته يريد أن يصل إلى دارها فى ثَقيف ، فيضلّ الطريق ، ويقع فى قريةٍ من قرى الجن ، ويسمعهم يتحاورون حواراً كله دعابة . وفيه يصورون علاقتهم بالإنس وما بين الطرفين من عداوة قديمة ، حتى أنبياء الإنس يعادونهم . فسليمان قد وضع قبيلا منهم تحت الماء وسلّط عليهم الطلاسم ، ووضع قبيلا ثانياً فى جوف القماقم . ويعرض الشياطين فى أثناء ذلك لفكرة وحيهم بالشعر إلى الشعراء ، ويذكر لهم الأموى شيطانُ قيس صاحبَه وأنه الذى يوحى إليه بما يقول ، وأنه يُجْريه فى خاطره ، ويقذف به فى فكره ، وتدخل فى أنوفهم رائحةُ إنسىٍّ ألمَّ بقريتهم ، ويعرفون أنه قيس ، ويتقدم له شيطانه ينشده بعض شعره ، ويَعْجَبُ قيس أن يعرف هذا الشعرَ شخص ، وهو بعد لم يُذعه فى القبائل ، ويعرّفه أنه شيطانه الذى يوحى إليه بالشعر . ويشك قيس ، فيقول له سأمنع عنك وَحْيى وجَرِّبْ أن تقول شعراً . ويحاول قيس فلا يقول إلا نثراً ، فيعترف بصاحبه ، ويسأله عن دار ليلى ، فيصف له الطريق . ويصل إلى دارها حيث يلتقى أمامها بزوجها «ورد» فيذكر له كيف يجلّها ويقدسها كأنها مُحَرَّم أو كأنها صيد الحرم ، ويهتف له بليلى ويمضى . فيكون بينهما حوار عاطفى ، تعترف له فيه بأنه حبيب القلب ، وتشكو له عشقها وضَناها حتى لتفصح قائلة :

ونحن اليوم فى بَيْتٍ على ضدَّين مُنْضَمّ
هو السجنُ وقد لا ينطوى السجنُ على ظلم
هو القبرُ حَوَى مَيْتَيْنِ جارَيْنِ على الرغم

ويطلب إليها أن تهجر دار الزوجية وتتبعه فى الفلوات ، فتنفر منه ، وتردّه ، وتذكر له الضمير وحق الزوج ، وأنه ينبغى أن ترعى عهده ، فيغضب ويمضى ، وقد عاد إليه جنونه . وتتحدث ليلى مع مولاتها عَفْراء ، وتشكو لها حبها العُذْرِىَّ وعلّتها منه ، وتقول :

علّةُ البِيد من قديمٍ وداءٌ ضاع فيه الرُّقَى وحارَ المفَدَّى

ويُقْبِل زوجها « وَرْد » وتحدثه عن مرضها وأنها أصبحت لا تشتهى الطعام ، وتسهر طول الليل لا تنام . وتعترف بأنها يائسة وأن أملا لا يراودها ، فالقدر بالمرصاد لها ولعاشقها يشنّ عليهما حرباً قاسية لا رحمة فيها .

وفى الفصل الخامس نرى القوم يسوّون القبر على ليلى وأبوها وزوجها يستقبلان العزاء ، بل يعزى الناس الأب ويمرون على «ورد» مروراً كأنهم يستشعرون الآن عطفاً على قيس بعد أن غضبوا عليه ، فينفرون من « ورد » ويَزْوُون وجوههم عنه . ويَفِد الغَريض نائح المدينة المشهور ، ومعه شاعر ، وكأنه جاء فى الساعة المرتقبة ، فيتبادلان الحديث ، ونفهم من حديثهما أنهما يلتمسان قيساً . وفى أثناء ذلك يتغنّى الغريض بأنشودة وادى الموت ، وسرعان ما يأتى قيس ومعه زياد راويته ، ويلتقيان ببشر فيخبره بالفاجعة . فيرمى قيس نفسه على القبر ويبكى معشوقته ، ويظهر له شيطانه ، يريد أن يردّه إلى البوادى ، فلا يستمع إليه ، وما يزال فى بكائه . ويقبل عليه راويته ، كما يقبل ابن ذَريح ، وهو يندب صاحبته ونفسه ندباً حارًّا ، ويظل حتى يسمع صوتاً ضيئلا يناديه ، هو صوت ليلى الذى يعرفه ، فيقول لها : لَبَّيْكِ بالروح والجسم ، ويحتضر ، وهو يقول : لم تمت ليلى ولا المجنون مات .

وواضح أن البناء المسرحى لهذه القصة أُحْكِمَ وضُبط إلى أبعد حدود الإحكام والضبط . فالصراع يبدأ منذ الفصل الأول ، وما تزال الأحداث والأقوال تنمو به ، وتنهض . وقد صُوِّرت الشخصيات أبدع تصوير ، إما بأقوالها ، وإما بالأقوال التى تجرى على لسان غيرها . وليس فى التصميم تفكك ، ولا انهيار ، فالأقوال والأفعال ، والحركة والحوار ، كل ذلك يمتدُّ كأنه خيط متصل ، له أول واضح وخاتمة واضحة .

ولم يَبْنِ شوقى مسرحيته من مواد خيالية ، وإنما بناها من الأساطير العربية التى أُلِّفت فى القرنين الثانى والثالث عن الحب العذرى الذى شاع فى بادية نجد بين بنى عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل فى أثناء العصر الأموى ، وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال المحب غايته ، بل يظل مفتوناً بصاحبته معلقاً بها ، محروماً منها ومن لقائها .

ومن أشهر هؤلاء المحبين قيس بن الملوّح ، وقصته التى رواها صاحب الأغانى ، هى التى استعان بها شوقى فى تكوين هذه المسرحية . فنحن نراه فى الأغانى يحب ليلى ويتغنى بها ، فتضيق قبيلته به ، وتمنعه من زواجها ، فيلحُّ بغزَله ، ويستمر فى شكوى حبه ، فترفع القبيلة أمره إلى السلطان ، فيهدر دمه ، حينئذ يهيم على وجهه ، وتصيبه لوثة من الجنون . وليس هذا كل ما نجده فى الأغانى ، فنحن نجد أخباراً أخرى عن حبه لليلى وهما ناشئان يتبعان الأغنام ، وهما أيضاً متحابان يتقابلان ويلتقيان . ويتعلل قيس بعلل مختلفة للقائها ، فيذهب مرة فى طلب نارٍ منها ، فتحرقه النار على نحو ما صوَّر شوقى ذلك فى مسرحيته . وكان من المعجبين بقيس وشعره عمر بن عبد الرحمن بن عوف والى صدقات بنى كَعْب وقُشَير والحرمين . وتصادف أن لقى قيساً قبل استحكام جنونه ، فسأله أن يشفع له عند ليلى وقومها ، فذهب معه شفيعاً ، ولكن قومها رفضوا شفاعته ، فانصرف ابن عوف خائباً ، وانصرف قيس مجنوناً ، تعاوده نوبات من الإغماء ولا يُسْأَلُ عن شىء فيجيب إلا أن يُذْكَر له اسم ليلى ، فيثوب إليه عقله . ويحدث أن يقرب من الحى ، فيلتقى ببعض الصبية أو بعض الأحداث ،

وينشدهم شعره وغزله ، ويجرى هائماً على وجهه فى البوادى والقفار ، لا يلقى من الناس إلا راويته زياداً ، ويعيش مع الوحش والظباء . ويحاول أبوه أن يرد إليه عقله ، فيأخذه إلى الحج ، لعل الله أن يزيل عنه هذا البلاء ، فيتعلق قيس بأستار الكعبة ، ويطلب من ربه أن يزيده حبًّا وكلفاً بصاحبته . ثم يهيم فى البادية مع الوحش ، وفى بعض الروايات أنه تبع ليلى بعد زواجها ، فلقيها على مرأى من زوجها ، وشكا لها حبه وسقمه وعشقه .

وكل ذلك كان مادة طريفة لشوقى سَوَّى منها مسرحيته، وكان خيراً له لو أنه لم يحاول مزج هذه المادة البدوية التى تبدو فيها واضحة روحُ الأسطورة بمادة أخرى عَصْرية .

ومن الأشياء العصرية التى دخلت فى المسرحية ، ولم تكن معروفة بين البدو حينئذ ما نراه فى أول منظر من مناظرها ، إذ نشاهد ليلى تخرج من خبائها ليلا ، ويَدُها فى يد ابن ذَريح الوافد اليثْربى ، وتقدّمه إلى صواحبها . ولم يكن شىء من ذلك يجرى فى البادية ، إنما كان يأتى الوافد أو الضيف ليلا، تهديه النيران الموقدة ، وتنبحه الكلاب ، فيستيقظ الحى ، ويقبل عليه من يريده ويكرمه .

تلك عادتهم ، أما شوقى فأدخل ابن ذَريح إلى دار المهدى أو خبائه كما يدخل الضيوف فى العصر الحاضر ، إذ يُسْتَقْبَلُ الضيف ، ثم يقدّم إلى الحاضرين ، ومن الغريب أن الذى يقدّمه ليس رَبّ البيت وإنما ابنته ، على نحو ما تُقدّم فى عصرنا الضيفَ إلى الناس سيدةُ البيت أو رَبَّتُه .

وليس هذا كل ما نجده فى المسرحية من موافقات عصرية ، فنحن نجد ابن ذَريح يفد ليخطب ليلى إلى قيس، فلا يخطبها من أبيها على عادة العرب وعلى عادتنا نحن فى القرن الماضى ، بل يخطبها من نفسها مباشرة كما قد نصنع أحياناً فى عصرنا ، بل حتى لا نصنعه ، إنما يصنعه الأوربيون . ولم يلاحظ شوقى ذلك أولعله لاحظه ، ورأى أن يصنعه متأثراً ببعض القصص أو ببعض المسرحيات الأوربية .

فالمسرحية عربية وتُرَدُّ إلى أساطير عربية . ولكن فيها تأثيرات أوربية لا فى هذه الجوانب العصرية فحسب ، بل أيضاً فى بعض فصولها وفى بعض مشاهدها فقرية الجِنّ والشياطين فى الفصل الرابع ، وإن لاحظنا فيها تأثراً بفكرة العرب القديمة عن شياطين الشعراء ، وكذلك بالقَصص الكثير عن الجن فى ألف ليلة وليلة ، وأيضاً بالقَصص الدينى المعروف عن سليمان وجِنّه وتسخيرهم وتعذيب الأشرار منهم بالطلاسم والقماقم ، إن لاحظنا ذلك كله فينبغى أن نلاحظ بجانبه شيوعهم وظهورهم فى مسرحيات شكسبير ، وخاصة الجنيات ، وكأنما يقلد شوقى فى ذلك شكسبير وغيره من شعراء الغرب وأدبائه .

وبدا فى هذه المسرحية العنصر الفكاهى بأقوى مما كان فى المسرحيات السابقة ، بل إنه ليأخذ شكل تيار ، تظهر مياهه فى غير فصل ، وهو لا يجرى فكاهةً سطحية ، وإنما يجرى دعابة ، وتتراءى هذه الدعابة منذ المنظر الأول فى مجلس السَّمَر ، إذ تتحدث ليلى فتتضاحك صواحبها ، ويقلن :

ليلى على دين قَيْسِ فحيث مـال تميلُ
وكلٌّ ما سرَّ قَيساً فعند ليـلى جميلُ

وما يزلن يتطارحن هذه الدعابة ، فإذا ذكَرت ليلى عفواً قيساً وجرى على لسانها قُلْنَ : خَدِرت رجلها ونحو ذلك مما نجده فى المنظر الأول ، وخاصة حين ينشد بشر شعراً يقول فيه إنه قتل ذئباً رآه يأكل ظبياً ، فتفضحه ليلى ، وتقول إن الشعر لقيس وليس لبشر . ويهبط التيار أو يتلاشى فى الفصل الثانى ، ثم يعود فى الفصل الثالث حين يخطب منازل ، ويردد : اصغوا لى إذن ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون ، ويمدح قيساً ، والجمهور أو القارئ يعرف كذبه ، فإنه خصم قيس فى ليلى . وكل ذلك لا يثير القهقهة ، ولكنه يثير الابتسام . ويشتد الابتسام ، وقد ينقلب ضحكاً فى الفصل الرابع فى قرية الجِنّ ، إذ يتحدثون عن علاقاتهم بالناس ، فيقول قائلهم :

لنا وما لنا صُوَرْ نرى ونسمع البشَرْ

نقول حين نصطدمْ بسادةٍ أو بخَدم
صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ صَمَمْ عَمًى عمًى عمًى عمًى

وتجرى على ألسنتهم دعابات مختلفة ، وخاصة حين يصورون عداوة الإنس لهم . ويقترب منهم قيس فيسأل أحدهم : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام ؟ فيسأله آخر : ولم ؟ فيقول : نَتَنستْ لعمركم الجِواء ، ويسأل ثالث : وما فى الجو ، فيجيبه الأول : ريح آدمى ، ففيه نتانة وله ذكاء :

إذا البَشرىّ مَرّ علىّ يوماً فقد مرّت علىّ الخُنْفساءُ

ولعل فى ذلك ما يدل دلالة واضحة على أن العنصر الفكاهى اتسع فى هذه المسرحية بالقياس إلى المسرحية السابقة ، فقد كان هناك سطحياً ، لا يكاد يمس داخلا ولا جوهراً ، أما هنا ففيه هذه الفكاهة الخفيفة والدعابة الرقيقة ، التى تعبّر عن صفاء نفس ودقة حس .

وإذا كان العنصر الفكاهى انقلب تياراً فى هذه المسرحية فإن التيار الخلقى استمر متدفقاً ، وأتيح لشوقى أن يزيد فى تدفقه عن طريق بطلة المسرحية ليلى ، فقد جعلها تحب حبًّا عذريًّا بريئًا ، لم تدنسه أىُّ لذات حسية، كما جعلها تحافظ على الواجب من تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجية، وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل، وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها، لم تفرِّط فى عِرْضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد.

وانتهز شوقى فرصة البيئة الإسلامية التى كانت مهداً لحب قيس وليلى ، فأدخل اسم الحسين وموكبه فى المسرحية ، ليستهدف ذكر الرسول الكريم ، وليُدْخل عنصر الدين والعاطفة الدينية ، حتى لا تكون عاطفة الحب ولا عاطفة العروبة وحدهما فى المسرحية ، بل تشركهما العاطفة الإسلامية ، وإنه ليقول :

الحذارَ الحذارَ من غضبِ اللهِ ومن سُخْطه الحذارَ الحذارَا

وفى أثناء ذلك ووراءه يعتدُّ شوقى بالكرم وبمعان خلقية مختلفة . ولم تكن الحوادث فى المسرحية تؤهل على نحو ما رأينا فى مسرحية مصرع كليوباترا لحِكم كثيرة ، ومع ذلك لا يزال شوقى يستخرج العبرة والعظة فى كل ما يعرض أمامه من علاقات الناس ومن أقوالهم وأفعالهم ، على نحو ما نجد فى قوله :

قدَّرتُ أشياءَ وقدَّر غيرها حَظٌّ يَخُطُّ مصايرَ الإنسانِ

وقوله :

وما ضرَّ الورودَ وما عليها إذا المزكومُ لم يطعم شَذاها

وقوله :

وكم مَنْ سقيتَ بشَهْدِ الودادِ فلم يَجْزِ إلا بصاب الإِبَرْ

ولكن على كل حال لا تكثر مثل هذه الحكم فى المسرحية ، لأن جوها لم يكن يحتملها ، فلم يتوسع فيها شوقى ، بل ظل فى الحدود المحتملة .

وأهمُّ تيار فى المسرحية هو التيار الغنائى ، فلا يزال شوقى فى هذه المسرحية يؤهل لمواقف الغناء والتلحين ، بل لعل هذه المسرحية تصلح أكثر مما سبقها لهذه المواقف . ولا يزال شوقى ينتهز لها الفرص ، فنجد فى الفصل الثانى صَفَّين من الأحداث ، يتغنى أحدهما بمديح قيس ، ويتغنى الثانى بذمه ، وتمرُّ قافلتان بقيس ، ومعهما الحُداة يحدون وينشدون . ونستقبل فى الفصل الخامس الغريض مغنى الحجاز ونائحه المشهور ، فيتغنى وسط مقابر بنى عامر ، وقد ماتت ليلى ، بغناء حزين يبدؤه بقوله :

وادىَ الموت سلامُ وسقَى القـــاعَ غمامُ

ومعنى ذلك أن شوقى لا يزال كما عهدناه ممثلا ومغنياً ، فهو لا يريد أن يمثل فحسب ، بل يريد أن يغنى أيضاً ، وأن يشرك مع التمثيل التلحين . وقد ذهب يكثر من الصور الشعرية ، تارة يبتكرها ابتكاراً ، وتارة يولِّدها من الصور القديمة ،

وقد تغنّى قيس طويلا ، كما يقول الرواة ، بالظباء وأنها تشبه صاحبته ، أما شوقى فيقول على لسانه لليلى :

حَبَّبَ البِيدَ أنّها بلكِ مصبوغةُ الصُّوَرْ

فكل صور البيد الجميلة تشبه ليلى ، بل إنها تصبغها من حولها بأصباغ جمالها وألوانه ، ويقول فى الحياة والموت :

وهل نحن إلا على حُفْرَةٍ هىَ الأرض أو هى قَبْرُ البشرْ
محجَّبَةٌ بغرور الحيــاةِ يراها إذا غَرْغَرَ المحتضَر[1]

وتكثر مثل هذه الصور فى المسرحية ، إذ كان شوقى مصورًا على الرغم من أن المسرحية وجدانية ، وأنها لا تحتمل التصوير ، ومع ذلك لا تزال تلمع على أشعارها هذه الخيالات . ومن أجملها وأبرعها تلك الصور التى رسم فيها الجن والشياطين ، إذ يقول على لسان قيس :

تلك من الجن لعمرى شِرْذِمَهْ وهــذه خيلهمُ المسوَّمَهْ
نعــامَةٌ كالفرَس المطهَّمَهْ وأرنَبٌ مُسْرَجَــةٌ ومُلْجَمَهْ
وقُنْفُذٌ وظَبْيَةٌ وشَيْهَمَهْ[2]

يا عجبــا كلَّ العجَبْ الجنُّ منى عن كَثَبْ
سودٌ دقاقٌ فى العيــو ن كالدُّخانِ فى الحطَبْ
يخــرج من أفواههــا ومن عيونهــا اللهَبْ
مِنْ كل مَنْ جالَ بقَرْ نيــهِ وصالَ بالذَنَبْ

وكأن شوقى يريد أن يحتفظ لنفسه فى مسرحية الحب الخالص . بمسرحية قيس وليلى ، بخصائصه الشعرية من حيث روعة التصوير ودقته .

---

(١) المحتضر : من دنا موته . غرغر : ترددت روحه فى حلقه. (٢) شيهمة : قنفذ له شوك طويل.

و خفيت فى هذه المسرحية نزعة التطويل التى كان يلجأ إليها المتحدثون أحياناً فى مسرحية مصرع كليوباترا ، كما خفيت مواقف الكلام المجرد على نحو ما شاهدنا فى موقفى أنطونيو وكليوباترا قبيل انتحارهما ، إذ أنشدا قصيدتين طويلتين عرضنا لهما آنفاً . وربما كان الموقف الذى يشبه موقفيهما فى هذه المسرحية موقف الشاعر الذى جاء مع الغريض للبحث عن قيس ، فإنهما حين ألمّا بمقابر بنى عامر أنشد الشاعرَ قصيدة طويلة كأنها رثاء لميت ، وهو رثاء أطال فيه بدون داع . ولا شك أنه آذى الحركة المسرحية

والمسرحية كلها نُظمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف مختلفة ، ولكنا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار ، وقد أعطى ذلك المسرحية كميات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار ، إذ الحوار المسرحى يميل إلى الإيجاز ، والسؤالُ والإجابة بالشطر القصير خير من السؤال والإجابة بالشطر الطويل لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

ومما يلاحَظُ فى وضوح أن شوقى أفاد فى هذه المسرحية من الشعر العُذْرى الذى قرأه فى الأغانى لقيس ولغيره من العذريين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثّر روحهم وعواطفهم ، وعَرَض علينا ذلك عرضاً رائعاً فى مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقى لم يُفد فى مسرحية مجنون ليلى من القصص العذرى فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العذريين وتمثّلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم ، اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش فى نفس كل الأشعار العذرية المبثوثة فى الأغانى ، ثم طلَع علينا بمسرحيته شاعراً عذرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به فى أى عصر من عصورها . أما فى الأندلس وفى بغداد فقلما عرفوا شيئاً من هذه العذرية ، وأما فى مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوقى لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يحلّقوا حَيث يحلق فى أجواء الفن والشعر العليا ، ولنستمعْ إلى هذه القطعة التى لا يزال يغنّيها عبد الوهاب والتى نظمها شوقى على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغنى بليلى :

ليلى ! منادٍ دعا ليلى فخفَّ له ... نَشْوَانُ فى جَنبات الصَّدْرِ عِرْبيدُ
ليلى! انظروا البِيدَ هل مادت بـآهلها ... وهل ترنَّم فى المزمـار داوُدُ
ليلى ! نداءٌ بليلى رنَّ فى أُذنى ... سحرٌ لعمرى له فى السمع ترديدُ
ليلى تردَّد فى سمعى وفى خلَـدِى ... كما تردَّدُ فى الأَيْك الأَغاريد
هل المنادون أهلوها وإخوتُها ... أَم المنـادون عُشَّاقٌ مَعاميدُ
إن يَشركونِىَ فى ليلى فلا رَجعَتْ ... جبالُ نَجْدٍ لهم صَوْتاً ولا البِيدُ
أغير ليلاىَ نادَوْا أَم بها هتفوا ... فداءُ ليلى الليالى الخُرَّدُ الغيدُ
إذا سمعتُ اسم ليلى ثُبْتُ من خَبَلى ... وثاب ما صرَعَتْ منى العناقيدُ
كسَا النداءَ اسمها حُسْناً وحبَّبَهُ ... حتى كأَنَّ اسمها البشْرَى أَو العيدُ
ليلى ! لعلىَ مجنونٌ يخيَّلُ لى ... لا الحىُّ نادوا على ليلى ولا نُودوا

فالقصة العذرية القديمة لم تلهم شوقى حوادث مسرحيته فقط ، بل ألهمته أشعاره العذرية أيضاً ، وكأنما انساب فيه نفس المعين العذرى الذى كان ينساب فى قيس وغيره من العذريين ، وهو انسياب جعل تصويره للحب فى هذه المسرحية يرتفع آماداً بعيدة فوق تصويره له فى شعره الغنائى الخالص ، إذ يزخر بالحنين والصبابة والشوق واللهفة . وهذه قطعة أخرى غناها حديثاً محمد عبد الوهاب ، فشاعت على ألسنة المصريين ، وفيها يخاطب قيسٌ جبَلَ التَّوْباد المطلَّ على مضارب بنى عامر ، يقول :

جبَلَ التوْباد ! حَياك الحَيَا ... وسَقى اللهُ صِبَانا ورعَى
فيك ناغَيْنا الْهوَى فى مهدِهِ ... ورَضَعناهُ فكنتَ المُرْضِعَا
وحَدَوْنا الشمسَ فى مغربِها ... وبكَرْنا فسبقنـا المطلعا

وعلى سَفحك عِشْنا زمناً ورعينا غنمَ الأهلِ مَعا
هذه الرَّبْوة كانت ملعباً لشبابينــا وكانتْ مَرْتَعَا
كم بَنَينا من حصَاها أَرْبُعاً وانْثَنَيْنا فمحوْنا الأَرْبُعَا
وخَطَطْنا فى نَقا الرَّمْل فلم تحفظِ الريحُ ولا الرملُ وعَى
لم تزلْ ليلى بعينى طِفْلةً لم تزد عن أمس إلا إِصْبَعَا
ما لأَحجارك صُمًّا كلمـا هاجَ بى الشوقُ أبتْ أن تَسْمَعَا
كلما جئتُكَ راجعتُ الصِّبا فأَبَت أيامُه أنْ تَرْجِعــا
قد يهون العمرُ إلا ساعةً وتهــون الأَرضُ إلا موضعا

وهذا شعر فى الحقيقة نُظم ليمثَّل وليغنَّى فى الوقت نفسه ، وليس ذلك فحسب ، ففيه فسحة واسعة فى العاطفة وكأنما شوقى يعتصر به قلوب سامعيه ونظَّارته وأفئدتهم اعتصاراً . وتجرى هذه الروح فى المسرحية كلها ، وإنها لترتفع فى نهاية المسرحية وفى أثناء ندب قيس لمعشوقته ، حتى تمسّ أوتار القلوب وأعصاب العيون مَسًّا عنيفاً ، واسمعه يقول حين انتهى إلى قبرها :

عرفت القبورَ بعَرْف الرياحِ ودلَّ على نفسه الموضِعُ
كثكلَى تلمَّس قبرَ ابنها إلى القبر من نفسها تُدفَعُ
هداها خيالُ ابنها فاهتدتْ وليلى الخيــالُ الذى أتبَعُ
لنا الله يا قلبُ ! ليلاك لا تجيب وليلاىَ لا تَسْمَعُ
فُجِعْنا بلَيْلَى ولم نك نَحْسَبُ يا قلبُ أنَّا بها نُفْجَع

ويقترب من القبر باكياً ملتاعاً ، ويُكبُّ بوجهه على حجر من أحجاره ، وينشد :

أعينىَّ هذا مكانُ البكاء وهذا مسيلُكِ يا أدْمُعُ

هنا جسمُ ليلى هنا رسْمُها هنا رَمَق فى الثَرَى المودَعُ
هنا فم ليلى الزَّكىُّ الضَّحوكُ يكاد وراء البِـلى يلمَعُ
هنا سِحْرُ جَفْنٍ عفاه الترابُ وكان الرُّقَى فيه لا تَنْفَعُ
هنا من شبابى كتابٌ طواهُ وليس بنـاشره البَلْقَعُ
هنا الحادثات هنا الأَمل الحلْوُ يا ليْلَ والأَلم المُمْتِعُ
طريدَ الحيـاة ألا تَسْتَقِرُّ ألا تستريح ألا تَهْجَعُ
بلى قد بلغْتَ إلى مَفْزَعٍ وهذا الترابُ هو المَفْزَعُ

ويمرُّ به ظبى سارح فيتأمله ويناجيه ، ويقول فى أثناء مناجاته مخاطباً للقاع الذى طالما وقف فيه ينتظر وعداً من صاحبته ، أو صَبّاً تحمل شذاها :

ياقاعُ كنْ نَعْشى وكنْ كفَنى وكنْ قبرى وقُمْ فى مأْتمى يا قاعُ
واجمعْ لتشييعى الظِّباء ومَنْ رَأَى مَيْتاً بأَسراب الظِّباءِ يُشَاعُ
أترى أموت كما حييتُ مُشَرَّدًا لاالأَهْلُ من حولى ولا الأَتباع
وأبيتُ وحدى لا الوحوشُ أوانسٌ حولى هنالك ولا الظِّباءُ رِتَاعُ

وما يزال قيس فى مثل هذا الشعر ، وكأنه ينسج فيه نفسه وعواطفه وحبه ، بل كأنه ينسج النبضات الأخيرة من قلبه. والحق أن شوقى وُفِّقَ فى هذه المسرحية إلى أبعد الغايات الشعرية التى يستطيعها شاعر درامى يعبِّر عن العواطف العذرية الفسيحة وما يُطْوَى فيها من شجن وحزن . ولا أظن شخصاً يقرؤها مهما قسا فؤاده إلا ويتفطَّر قلبه ألماً على العاشقين . ولا شك فى أن هذه المسرحية خير مسرحياته استعداداً للغناء والموسيقى ، ولو أن لنا موسيقى عربية كالموسيقى الغربية تحتمل التمثيل الغنائى وتضطلع به لكانت هذه المسرحية أروع وأبدع ما يقدَّم لتلك الموسيقى . وقد أدخل محمد عبد الوهاب مشهداً من مشاهدها فى شريط

من أشرطةالخيالة (السينما) ، وصاغه فى شكل «أوپريت» فنفح شريطه نفحة نجاح رائعة . وحبذا لو تعاون الموسيقيون المعاصرون على إخراج المسرحية كلها فى تمثيل غنائى ، واستطاعوا أن ينهضوا بما تتطلب من موسيقى ، إذن لكسب تمثيلنا وكسبت موسيقانا كسباً عظيماً .

عنترة

ألّف شوقى مأساة عربية أخرى منظومة ، هى «عنترة» وكأن نجاحه فى المأساة السابقة أغراه أن يبحث عن موضوع عربى جديد للمأساة يكون عمادها ، كما فى مجنون ليلى ، الحب والصراع بينه وبين التقاليد العربية.

ولم تخرج هذه المأساة فى حياة شوقى ، وإنما خرجت بعد وفاته بنحو شهر ، ومحورها عنترة البطل العربى الذى اشتهر فى العصر الجاهلى ، وكان ابناً لجارية حبشيّة من سيد من سادات عبس يسمى شدّاداً . وكان من عادات العرب حينئذ أن لا ينسبوا إليهم أبناءهم من الجوارى الأجنبيات ، وأن يجعلوهم عبيداً لهم وبين الأرقاء ، مهما سوّدتهم أعمالهم . وهكذا كان أبو عنترة ، وتصادف أن كان عنترة بطلا ، وأحبّ عَبْلة ابنة عمه مالك ، وأحبته لبطولته ولفصاحته ، إذ كان شاعراً بارعاً. وقامت المشكلة فهل يزوّج مالك بنته من العبد عنترة ؟ أما هو فيأبى ذلك ، وأما هى فتريده . ويُلْحِقُ شداد ابنه به لفروسيته وبطولته ، وينتصر عنترة على عمه فى حبه .

من هذه القصة التى نجدها فى الأغانى وفى كتب الأدب والتى تطورت فى صورة شعبية معروفة أخذ شوقى الإطارَ ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته . وفى الفصل الأول نرى عنترة يذكر حبه وقسوة عمه ، كما نرى عبلة وفتيات يملأن جرارهن من عين بجانب مضارب القبيلة ، ونرى شابًّا عامريًّا يسمى صخراً يختلط بعبلة وصواحبها ، ويحاول أن يحمل على عنترة وشجاعته ، فيذكر

لونه وما يسربل وجهه من السواد . وتدافع عبلة عن لَيْثِ الشَّرَى وجلمود الصَّفَا ، وتُظهر حبها له ، وتتضاحك مع الفتيات من صخرٍ ومن جُبْنه . وتتقدم فإذا غارة على القبيلة ، ويستثير شداد ابنه عنترة ، فلا يثور ، حتى يدعوه أبوه بابن شداد ، وَيَعِدَهُ أن ينسبه إليه ، بالضبط كما فى أصل القصة . ويتهيأ للنزال ويعرف أن عبلة سُبِيَت ، ويسمع نداءها له وهُتافها به ، فيلبيّها قائلا :

يا عَبْلَةَ القَلْبِ لا تُرَاعِى لبَّيكِ بالروح بالحياةِ
تأمّلى غَضْبَتِى تَرَيْهَا كَغَضْبَة اللَّيثِ للبُـاةِ
يا سَرِقَهْ يا فَسَقَهْ الليثُ جَـا
من يَختلِسْ حَبْـلَ مَسَدْ
فــــوَيْلــــهُ مــن الأَسَـدْ

وتُرَدُّ الحُرَمُ إلى الخِيَم ، ويفرُّ القوم إلا شجاعاً منهم ، فيصدمه عنترة ويُرديه . ويتحول المنظر إلى حوار بين عنترة وعبلة ويبثُّها حبه ، وتسقيه لبناً وتمراً ، ويشكو لها أباها وكيف يزْوِى وجهه عنه ، حتى ليكاد يسلّ السيف حين يجيئه . وتسأله عاشقته أن يهب لها ذنبه ، وتناوله التمر بفيها ، فيهتف :

عَبْسُ اشهدوا عبلةُ قد قامت تزقُّ عَنْـتَرَهْ
كما تزقُّ فَرْخَهَـا على الغصون القُبَّرَهْ

ويحكى لها مخاطراته فى الصحراء ، ويُريها أفرُخَ نَسْرٍ صادها وشبولا ثلاثة ، قتل أباها وفرت أمها ، بل لقد عفا عنها لأنها أنثى ضعيفة القوى . وما يزال بها حتى تكشف عن هُيامها به ، وتقول :

وَدِدْتُ أنى صَدَفٌ وأنتَ فيه جَوْهَرَهْ
فى زاخر لم يَدْرِ بعـ ـدُ الغائصون خـبرَهْ

ومَوضعٍ لم يَسْمَع الـ فُلْكُ بهِ ولم يَرَهْ

ويجيبها بأنه يَفْديها بنفسه وبأمه وأبيه ، وبعَبْس ونجد ، بل بملك العرب . وعلى هذا النحو ينتهى الفصل وقد عرفنا أوصاف الشخوص المختلفين ، وعرفنا حبَّ عنترة وعبلة ، وعرفنا شجاعته ، واتضح الصراع ، فأبوها لا يريده صهراً وتريده الفتاة ، بل تحبه وتهيم بحبه .

ونمضى إلى الفصل الثانى ، فنرى صخراً الذى شاهدناه فى أول الفصل السابق مع الفتيات العبسيات يتقدم مع وفد من قبيلته بنى عامر ، لا لخطبة «ناجية» الفتاة العبسية التى تحبه ، وإنما لخطبة عَبْلة . ويقدِّمه الوفد لأبى عبلة ، ويثنى عليه غير واحد ثناء يضحكنا ، إذ يصفونه بالشجاعة وقد عرفنا فيما مرّ جُبْنه ، ويسألون أبا عبلة ما يريد من مهرها أألف نجيبة أم ألف شاة؟ ويجيب بأنه لا يريد هِجان الإبل ولا الخيل العتاق ، وإنما يريد رأس عنترة ابن أخيه . ويتراجع بعض الخاطبين إذ يرونه يطلب المستحيل وما تضيق به القبائل مجتمعة فضلا عن قبيلة عامر . ويقول واحد منهم بل إن أعياه رأس العبد فسيغرى به موالى بيته . ويطعمهم مالك ويخدمهم بنفسه إكراماً ، ويقبلون على قِصاع اللبن والتمر ، وهم يقولون :

أَلبانُ عَبْسٍ تَفْضُل العُقَارا وتَمْـــرُها كحلْمِ العذَارى

ويقومون عن الطعام ، ويحيُّون ما لكاً وينصرفون . ويعرض مالك الخطبة على ابنته ، ويحاول هو وابناه عمرو وزهير أن يُقنعا عبلة بصخر ، فتذكر جبنه الذى تعرفه ، وتعلن أنها لن ترضى بديلا بابن عمها عنترة الجواد الشجاع . ويُقبل صخر ومعه بعض الهدايا لعبلة وفى ركابه عَبْدان جاء بهما لقتل عنترة ، ويدعوهما ليرويا لمالك شجاعتهما وفتكهما بوحوش الصحراء ، ونراهما يتحدثان فى صورة تجعلنا نبتسم . وتُسمَع ضجة لفلول قافلة مسلوبة ، تعرضت لعنترة ، فردها محطمة ، وكانت تساق لكسرى وأرض العجم بقيادة شجاع يسمى سرحان ، فقتله عنترة ، وساق القافلة إلى قبيلته . وهنا نرى عبلة تلوم قومها أن يخدموا الفرس

والروم وأن لا يؤلفوا لهم دولة كدولتيهما ، ونراها تتحول إلى ما يشبه جان دارك ، فهي تطعن في الأكاسرة وتلعن المناذرة وخدمتهم لهم كما تلعن الغساسنة ، تقول :

إلى كم تهيمون تحت النجوم ... وتفترقون افتراق السُّبُلْ
وليس لكم دولةٌ في الوجود ... وتَسْحَبُكُم كالذيول الدُّوَلْ
ألمَّ على حَوْضكم قَيْصَرٌ ... وكِسْرَى على جانبيه نزل
ويحكمكم تحت نِير الغريب ... ومهمازِه الأَدْعياءُ الدُّخُل

وتتحدث عن تحرير العرب من استرقاق الفرس والروم واستعبادهم ، وتتمنى بطلا يلتف حوله العرب ، يفك أعناقهم من الرقّ وذله ، وتذكر عنترة العبقري وتحاول أن تُقْنع القوم به . ويُسْمَعُ صوته ، وهو يقول : أنا حامى الحمى ورب الغاب .

وعلى هذه الشاكلة ينتهي الفصل مؤكداً حب عبلة لعنترة وشجاعته وبأسه من جهة ، ومؤكداً استمرار الحاجز الذى يحول بينهما فأبوها لا يريده صهراً ، وكذلك أخواها ، ويتقدم لهم صخر يريد أن يقترن بها . ونمضى إلى الفصل الثالث ، ونرى عبلة تناجى نفسها وحبها ، ويدخل عنترة ، ويتناجى العاشقان ، وتذكر له ما سمعته عن حبٍّ وغزل له بأخريات ، ويقسم لها بأن ما سمعته تلفيق وكذب وبهتان وأنه لا يزال يرعى العهد فى اليقظة وفى النوم . ويحاول العبدان أن يقتلاه ، ويحس بهما فيصيح صيحة تُرْدى أحدهما ميتاً ، ويفرُّ الثانى على وجهه خائفاً مذعوراً . ويتقدم فارس من فرسان عبس يسمى ضرغاماً إلى مالك يخطب منه ابنته ، فيطلب منه رأس عنترة مهراً لها ، فيقول معاذ الله أن أمشى إلى مَنْ تفديه القبائل :

كريمٌ لعمرى والكرامُ قد انقضَوْا ... شجاعٌ وشجعانُ الرجالِ قلائلُ
هَزَارُ البوادى طارحَتْهُ بشَجْوِها ... رُباها وغنَّت فى صداه الخمائلُ

ويستمرُّ في مديحه ومديح فضائله ، ويقول إنه فتى مِلْءُ بُرْديه عفافٌ ونائل . ويهزأ به مالك ، ويتمادى ضرغام في مديحه وأنه يأوي اليتامى والأرامل ، وأنه الذي يُرْجَى لتأليف العرب حين تختلف القبائل . ويُقْبل عنترة ، فينسحب مالك وابنه الذي كان معه ، ويصارحه ضرغام بغايته ، ويتقدمان جميعاً إلى عبلة ، فتختار ابن عمها عنترة وتندفع إليه . وتُسْمع ضجة شديدة وقعقعة سلاح وأصوات منبعثة من الحي تستغيث ، فإن جيشاً من لخم والمناذرة يتقدمه رستم بطل الفرس ، جاء ليثأر من عنترة وقومه لما سلبوا من القافلة الكسروية . ويُقْتَل ضرغام في المعركة ، ويقتل رستم ، وتتقدم عبلة أو جان دارك شوقي لتصلح بين لخم وعبس ، ولتدرأ الاختلاف القائم بين أحياء العرب وتلمَّ ذات البَين ، وإنها لتقول :

لا تحفلوا رُسْتُماً دعوهُ خَلُّوه للفُرْسِ يثأروهُ

ولا يقاتلْ أخاً أخوه منكم ولا تَخْذُلوا الديارا

حُشِرْتمُ تحت كلِّ رايَهْ وأسرجوكم لكل غـايَهْ

قبيلةٌ تحت حكم كسْرَى وقيصرُ الروم دانَ أخرى

أصبحتمُ للغريب جِسْرًا يركبـه كلمـا أغارا

وتُناشد ابن عمها أن يغمد سيفه ، ولكن لخماً تطلبه ، وتأبى إلا أن توقد نار الحرب حتى تسفك دمه . وينزل إلى الميدان عنترة ، ويقتل منهم طائفة ، فيُهْزَمُ الجمع ، ويولون الأدبار .

وينتهي الفصل ، وقد قُتِلَ ضرغام ، وظهرت شجاعة عنترة في تجربة جديدة زادته إلى صاحبته حبًّا إلى حب ، وكأنما أصبحنا ولا مفر من أن يتمَّ هذا الحب بالوضع الذي يريانه ، فمن كعنترة ؟ ومن يستطيع أن يقف في سبيل حبه ورغبته ؟ . وفي الفصل الرابع نرى انتصارهما يصبح حقيقة واقعة ، فقد أعدت حوادث مختلفة لهذا الانتصار ، ولم يعد هناك أي عائق يستطيع أن

يقف دونه أو يصده . ويبدأ الفصل بمنظر فى حى بنى عامر ، حيث نجد حفلة عرس مقامة لصخر فى خيامه ، وهو يظن أنه مقترن بعبلة . ويظهر عنترة وعبلة معه ، ويعرف صخر أن صاحبته هى « ناجية » ويستسلم لرغبتها ورغبة عنترة ، ويكون العرس لهم جميعاً ، وتهتف عبلة :

قد اجتمعنا على عُرْسٍ وفى فَرَحٍ كم من شقيقين بعد الفرقة اجتمعا

وبذلك تُختتَم المسرحية ، وقد أُحكِم بناؤها التمثيلى ، ولم تَبْدُ عيوب كبيرة فى هذا البناء ، وكل ما يمكن أن يقال هو أن به مناظر مكررة تلاحَظ فى كثرة اجتماع عنترة بعبلة . أما من حيث تمثيل الحياة العربية فى العصر الجاهلى فنلاحظ هنا أيضاً ما لاحظناه فى مجنون ليلى من اختلاط صخر الفتى الغريب بفتيات الحى ، لا عن طريق المصادفة على عين الماء ، ولكن عن طريق العادة ، إذ كان يكثر من لقائهن هناك ، كأن ليس للقبيلة حِمىً ، وكأن اختلاط الفتيات بالشباب الأجانب عن قبائلهن أمر معتاد . ونَسِىَ شوقى نباح الكلاب فى استقبال الضيوف ، بينما وضعهم مع الصباح فى أول منظر للمسرحية ووضع معهم الديكة ! وحمَّل صخراً هدية إلى عبلة بها منديل وطرحة من حرير ! وما كانت نساء العرب تعرف الطُّرَح ، إنما كنَّ يعرفن الخُمُرَ . وفى قتل رستم شذوذ على التاريخ ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عَبْساً ، ولا كان بين القبائل الموالية لها وبين عبس حروب . وجاءت فى المسرحية ص ١٠٨ كلمة الغساسنة فى مكان كلمة المناذرة ، وربما كان هذا خطأً مطبعيًّا أو من المصححين .

وفى رأينا أن هذه كلها أشياء تأتى على الهامش ، ولا تضر البناء المسرحى للتمثيلية من حيث هو . والحق أن هذه التمثيلية تتفوق على التمثيليتين السابقتين : قمبيز وعلى بك الكبير من حيث الشعر الخالص . وقد سيطر فيها شوقى على العنصر الفكاهى ، واستطاع أن يستخدمه فى رشاقة . ونحن نلتقى به فى الفصل الأول إذ يفصح صخر عن جُبْنه ، فتدعوه عبلة شاة ، وتقول له : بُسْبُسْ تعالى بسبسٍ ، وتقول أخرى :

هُسْ شاةَ عامرٍ هُسِي   خُذِي كُلِي من تُرْمُسِي

وبينما تعرف جُبْن صخر وأنه يطير إذا رأى عصفوراً نرى الوفد الذى جاء يخطب له عبلة من أبيها يكيل له المدح كيلا ، ويجعله أحدهم :

كلَيْثِ الغابِ إقداماً وكرّا   إذا اعتقل المهنّدَ والسّنانا

فله مخالبه وزئيره ، وهو مقلّم الأظفار ، يكاد يفرّ من ظله . وتتسع الدعابة فى الفصل الثانى حين يأتى صخر بعبديه ، ويعرض شجاعتهما على مالك وابنيه : زهير وعمرو ؛ ويسأل أولهما كم أسداً صدت ؟ فيجيب نحو ألف ، ويقول عمرو أفى البيد ألف ليث؟ لو قلت صدت ليثين كان يكفى ، ويسأله زهير كم ذئباً قتلت؟ فيقول اثنين ، فيحملق فيه صخر ، فيقول: قتلت عداد ناصيتى ذئاباً . ويسأل العبد الثانى كيف صيدك الأسد ؟ فيجيب :

أصيدهُ   إذا   أتى   لبَطْن   وادٍ   فَرَقَدْ
وكنتُ   فوق   نَخْلَةٍ   يزلُّ عنها مَنْ صَعِدْ
والقَوْس فى حِضْنى كما   تَحْتَضِنُ الأُمُّ الولَدْ
وكانت السهامُ فى   كنانتى بلا عَدَدْ
هناك أَرْمِى فأسُـ   ـلُّ الروح من أَصْلِ الجَسَدْ
فى حائط التامور إنْ   شِئْتَ وفى رُكْن الكَبِدْ[1]

ثم يسأل عمرو أولهم كيف يلقى عنترة ؟ وهل يلقاه وجهاً لوجه أو يأتيه من خلف وقد كمن له ؟ ويقول : لا أجترىء أن أواجهه ثم لا يلبث أن يقول :

أَقْذِفُهُ من فَرْسَخٍ بخنْجَرٍ   أتركه كالثَّيْتَلِ المُعفَّرِ[2]

ويقول الثانى : سأصعد رأس جبل ، وفى يدى سهم لا أرسله حتى يودّع الحياة

(١) التامور : القلب.   (٢) الشيتل : التيس الجبلى.

مَن يستقبله . والمنظر كله دعابة وفكاهة . ونمضى إلى الفصل الثالث فنجد الدعابة تنقلب إلى سخرية ، ولكنها لا تأتى فى الكلم ، وإنما فى الموقف فبعض بنى لخم يحملون صندوقاً به رأس لقتيل ، وهم يظنونه رأس عنترة بينما هو رأس رستم . ويأخذ الفصل الرابع فى أوله شكلا من التهكم إذ تزَف «ناجية» إلى صخر ، وكان يريد أن تُزَفَّ عبلة إليه ، وقد أقام لها كل ما استطاع من وسائل فرح بها وابتهاج . وأظن فى هذا كله ما يدل على اتساع العنصر الفكاهى فى هذه المسرحية ، وكأن شوقى أصبح أقدر على استغلال هذا العنصر واستخدامه .

والعنصر أو التيار الخلقى واضح فى المسرحية تمام الوضوح ، فإن البطل عنترة مثلٌ من أمثلة الخلق الرفيع عند البدو سواء فى شجاعته ومروءته أو فى كرمه ونثره لماله على اليتامى والفقراء ، أو فى عفافه وجملة فضائله . وتتردَّد هذه الصفات فى المسرحية ، بل هى عمادها وحائطها وركنها الذى لا يميل . أما عبلة فمثالٌ للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لا الفضائل الجسدية الظاهرة . فالمسرحية فى تصميمها وفى نموها ونهوضها تعبير عن الأخلاق العربية الكريمة . وقد أجرى فيها شوقى غير قليل من ينابيع حِكْمته ، وتكثر فى الفصلين الأخيرين من مثل قوله :

وقلت غمامٌ يُمْطر الحىَّ فى غَدٍ فكان جَهاماً ما لنا فيه طائلُ

وقوله :

وما العبد إلا كالدُّخان وإن علا إلى النجم منحطٌ إلى الأرض سافلُ

وقد كثرت الشطور التى تعى العبرة والعظة من مثل : «إن عين الحب صادقة» و «قد تكذب العينان أحياناً» و «تُخاف وتُرْجى فى الرجال الفضائل» و «ما أجمل الصدق لم يُلْبس بإنكار» و «الحرب تجمع مغواراً بمغوار» إلى غير ذلك من معان خلقية عرف شوقى كيف يُدخلها فى نسيج شعره منذ كان شاعراً غنائيًّا . وهو لا يُكثر منها بحيث تُفْسد مسرحياته ، أو تحيل جوانب

منها مواعظ ، فقد كان يعرف أسرار المهنة المسرحية ، وأنه لا يلائمها العظات الطويلة ، ولذلك كان مِمّن يطلب حِكَمه أولى به أن يطلبها فى شعره الغنائى لا فى شعره المسرحى ، فالشعر المسرحى لا يحتملها إلا فى حدود ضيقة ، وبحيث لا تشوّه الحوار ، لأنها فى حقيقتها نوع من تعليق الشاعر على الأعمال والأقوال ، وَيحْسُنُ به أن لا يطيل فى تعليقه ، وأن لا يتوسع فيه .

ورجعتْ إلى شوقى مقدرته القديمة فى حسن تصريف النغم واستخراج ألحانه ، فلم تتشعث موسيقاه على نحو ما تشعثت فى قمبيز فى أثناء الكثرة الغامرة من الحوادث والشخوص ، ولم تقصّر أحياناً على نحو ما قصرت فى على بك الكبير ، بل عادت إلى الروعة التى شاهدناها فى مصرع كليوباترا ومجنون ليلى ، وكأن شوقى يرتفع فى موسيقاه المسرحية دائماً حين يدور الموضوع على الحب ، ومع ذلك فأناشيد عنترة الغرامية لا تلحق أناشيد مجنون ليلى ، إذ ملأتها العُذْرِيّةُ والتضحية حدّة وحرارة .

وربما كان من أهم الأسباب فى عودة التيار الغنائى إلى التدفق فى هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثّ فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب فى أن شوقى اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنه فى روحه ، وكأنما شوقى محتاج دائماً ليتألق نجمه أن يكون هناك من يعارضه ، فهو فى شعره الغنائى يعارض الأقدمين ، ويجلّى فى معارضته ، وهو فى شعره المسرحى يجلّى حينما تكون هناك معارضة ، فنراه يجلّى فى مصرع كليوباترا حين يعارض شكسبير ، ويجلّى فى مجنون ليلى حين يعارض قيساً والمحبين العذريين ، وهو يجلى أيضاً حين يعارض عنترة .

وموسيقاه هنا مع أنها تفيض بالموسيقى الحلوة الخفيفة نراه يسندها دائماً بقطع كأنها من عمل عنترة نفسه ، وقد افتتحها بهذا النشيد على لسانه :

سَلى الصُّبْحَ عنى كيف ياعَبْلَ أُصْبِحُ وأين يرانى نجمه حين يَلْمَحُ
أُقَبِّلُ أطنابَ البيوت وربما تلفّتُّ عن منهلّة الدمع تَسْفَحُ

أرى بوقوفى فى ديارك راحةً   كما يستريح ابنُ السبيل المطرَّحُ
أبوكِ غريرُ القلب لم يعرفِ الهوى   ولم يَدْرِ ما يأسو القلوبَ ويجرح

وهذا نفس النسيج الذى يتألف منه شعر عنترة ، والمسرحية لا يطرد فيها هذا النسيج ، ولكن كأنما كانت هذه الافتتاحية تميمة أو تعويذة لها حتى لا يسقط نغمها . وقد استعار شوقى فى المسرحية أبياتاً لعنترة وأدمجها فى شعره ، واستمر من حين إلى حين يُجرى على لسانه أشعاراً من صميم روحه على نحو ما نرى فى هذه المقطوعة :

يا عَبْلَ كم بيداء جُبْتُ مخوفةٍ   قَذَفَت إلىَّ بذئبها والضَّيْغَمِ
فلقيتُ كل منازلٍ بسلاحه   وجعلتُ أضرب باليدين وبالفَمِ
حتى تراءتْ ظبيةٌ فتملأتْ   ممـا رأتْ رُعْباً فلم تتقدَّمِ
لما رأتنى والسباعُ تَنُوشُنى   نفَرَتْ نفارَكِ من عيون الموْسِمِ
ريمٌ تلفَّت لم يَفُتْكِ بجيدِهِ   وبمقلتيـه وفُتَّـه بالمِعْصَمِ
فمنعتُها من كل ضارٍ ثائرٍ   وأبحتُها الوادى وقلتُ لها اسْلَمى

ويستمر :

يا ليتنا يا عَبْلَ عصفورتانْ   فى غُصْن ضالٍ أو على فَرْعِ بانْ[1]
على جناحيك جنـاحِى وفى   فمى مكانَ الحبِّ هذا الجمانْ

والجزء الأول كأنه مقطوعة من شعر عنترة ، وكأنما تقدَّم الجزءَ الثانى ليكون رُقْيَة له ، والمسرحية كلها مؤلفة من هاتين النغمتين : نغمة جزلة سكبَ فيها شوقى روحَ عنترة وألحانه وهى تظهر من حين إلى حين ، ونغمة حلوة ،

---

(١) الضال : شجر النبق البرى . البان : شجر مثل الصفصاف تشبه المرأة به فى لين القوام .

كلها خفة ورشاقة هى التى تدور ، وهى التى ترنُّ فى الصفحات المختلفة .

فالإيحاء الموسيقى لعنترة لم ينقل جوَّ المسرحية كله إلى محيطه ، نقلَ أجزاء قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكتفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط شوقى على الينبوع العظيم ، أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها أنغاماً من خير ما تكنّه فى صدرها . واستمعْ إلى عبلة تصحو فى أول المسرحية ، فتشدو بوادى الصَّفا الذى ضربت فيه قبيلةُ عبْسٍ خيامَها :

وادى الصَّفا تجاوبتْ وزقــزقتْ عصــافرُهْ

وانتبهتْ خيــامُه واستيقظتْ حظــائرُهْ

صاحتْ هناك شَاؤُهُ وههنــــا أَباعِــرُهْ

أَوّلُه فى لُجَّة الـ فجر جَــرَى وآخرُهْ

نبـــاتُهُ وماؤُه وظِلْفُـــــهُ وحــافرهْ

وتتغنَّى فتاة وتردُّ عليها أخريات وهن يملأن الجِرار فى الوادى من عين « ذات الإصاد » وتُنْشد الفتاة :

جئْنَ الصَّفا يا عذارَى وامــلأْنَ منهُ الجِرارا

وتتغنى الأخريات غناءها . ثم تقول منشدة أو مغنية :

ماءٌ من الفَجْر أَصْفَى فــرِدْنَ صَفًّا فصَفًّا

واقعُدْن فاضربْنَ دُفًّا وقُمْنَ فاضربْنَ طارا

الأخريات :

جئْن الصَّفا يا عذارى وامــلأْنَ منه الجِرارا

الفتاة :

تلك دمـــوع الغوادى جُمعْنَ من كلِّ وادِ

فى عَيْن ذات الإصادِ ثم انفجرْنَ انفجــارا

الأخريات :

جِئْن الصَّفا يا عَذارى وامــلأْنَ منه الجِرارا

الفتاة :

رِدْنَ القَراح الزُّلالا رِدْنَ الرَّحيقَ الحلالا

فما سقى منذ سالا كمثلِ عَبْسٍ ديارا

الأخريات :

جِئْنَ الصَّفا يا عذارى وامــلأْنَ منه الجِرارا .

وإنما نقلنا هذا المشهد الذى تتغنى فيه الفتاة وترد عليها الأخريات لندل على أن شوقى عادت له فى هذه المسرحية مهارته فى اعتصار الكلمات والألفاظ واستنباط ألحانها وممكناتها الموسيقية . وقد كثرت المواقف التى يُرفع فيها الصوت بالهتاف تارة وبالغناء تارة أخرى ، وبذلك تفتحت الآفاق والأبواب أمامنا وأمام شوقى لنستمع إلى ألحانه الحلوة وذبذباتها وتموجاتها بين الخفة والشدة وبين الرقة والجزالة ، فالصوت يعلو صاعداً ويهبط نازلا ، فى تقابلات وائتلافات موسيقية ، وفى تحويرات وتعديلات صوتية ، وهو فى أحواله كلها يعرف طريقه على السلَّم الموسيقى للشعر العربى . وإن من أهم ما يميز شوقى كما قلنا مراراً إبداعه الموسيقى الذى جعل معاصريه من الشعراء يركعون أمامه ، أو قل جعل كثرتهم تأتى من العالم العربى لتضع على مفرقه تاج الإمارة للشعر المعاصر ، كأنها ترى عالم نغمه وألحانه يسمو على كل عالم آخر ، بل إن العوالم الأخرى لتتضاءل أمام عالمه وما يُذيع فيه من ألحان وأصداء أنغام .

أميرة الأندلس

ختم شوقى بعنترة مآسيه المنظومة ، وتحول فى مأساة عربية جديدة إلى

النثر ، هي أميرة الأندلس ، ولا ندرى السر فى هذا التحول ، فقد تكون حملات بعض النقاد عليه وأنه لا يحسن سوى الشعر الغنائى ، هى السببَ الحقيقى فى أنه عدل عن الشعر إلى النثر فى هذه المأساة كأنه يريد أن يبرهن على ضلال أدلتهم . وقد أتم شوقى تأليف هذه المسرحية فى الحقبة الأخيرة من حياته . ويقال إنه بدأها فى منفاه بالأندلس . وفى عنوانها ما يدل فى وضوح على أنها تستمد من حركات العرب التاريخية هناك ، وقد وقف فيها عند الفترة التى انتهى فيها عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة ، واختار المعتمد ابن عباد بطلا لها .

وحياة المعتمد إذا سردناها كانت قصة بديعة ، إذ كان ملكاً لإشبيلية التى اشتهرت فى عصره بحياة أدبية صاخبة ، فيها غناء ورقص وطرب ، كما كان ملكاً لقرطبة : بيت الفقه والفقهاء ، وعُنِىَ أشد العناية بجمع الأدباء والشعراء حوله ، فكانت إشبيلية حاضرة ملكه قبلتهم وكعبتهم . أما قرطبة فكان يضع عليها أحد أبنائه ، وكان هناك صراع بينه وبين الملوك من حوله لا ألفونس ملك الفرنج فقط ، بل أيضاً بينه وبين إخوانه المسلمين من ملوك الطوائف . وأصبحوا جميعاً قاب قوسين أو أدنى من أن يبتعلهم ألفونس الذى كان يفرض عليهم الإتاوات والضرائب ، وابتلع طليطلة . وخاف المعتمد كبيرهم مغبة ذلك ، فكاتب هو وإخوانه يوسف بن تاشفين ملك المرابطين فى المغرب ، يستنجدونه ويستغيثون به أن يلحقهم قبل أن يفنوا .

وأقبل يوسف بجموعه ، فهزم معهم الفرنج من الأسبان فى موقعة الزلاقة ، غير أنه وجد البلاد لقمة سائغة ، وحرّضه الفقهاء أن يقبض عليها بيده ، فإن ملوكها : المعتمد وغيره جعلوا قصورهم مسارح للهو والطرب والمجون والخلاعة والعدوُّ راصد لهم ، واقف بأبوابهم ، وهم مختلفون فيما بينهم ، يكيد بعضهم لبعض ، ويقتتلون ، ويستعين كل منهم فى قتاله بالفرنج وبألفونس . فإما أن يجمع يوسف البلاد تحت لوائه ، وإما أن تغرق جميعاً فى الخضم الأسبانى كما غرقت طليطلة . ورأى يوسف من الحكمة أن يأخذ بمشورة الفقهاء ونصيحتهم

فاستنزل ملوك الطوائف عن عروشهم ، وحارب منهم مَنْ لم يستجب إليه ومن لم ينزل عن ملكه وهو صاغر . وكان المعتمد أحد من عارضوا وناقضوا فحاربه يوسف وأخذه أسيراً إلى « أغمات » حيث بقى فى أسره إلى موته ، وبقيت أسرته بجانبه ، تغزل بناته ويأكلن من غزلهن .

وكان المعتمد يتزوج سيدة تسمى الرميكيّة ، كانت غسّالة ، ورآها ، فأغرم بها ، وشغفته حبًّا وصبابة ، فتزوجها ، وحياتهما تصلح أن تكون وحدها قصة رائعة من قصص الحب . وكان المعتمد وهو فى سجنه يحج إليه شعراء الأندلس وأدباؤها ممن أغدق عليهم نعمه ، وكان شاعراً ، وله شعر كثير ، قبل أسره ، فى الرميكية وفى لهوه وخمره ، وله بعد أسره شعر فى زوال مجده وبؤسه وشقائه .

فحياة المعتمد من خير الموضوعات الأندلسية الصالحة لأن ينْسج حولها أديب قصةً أو مسرحية . ورأتها عين شوقى الكبيرة فأبت أن تفلت من عالم فنها ، ولم يلبث شوقى أن صنع منها هذه المسرحية النثرية ، وهى تقع فى خمسة فصول ، وكل فصل يوزّع على مناظر .

والفصل الأول يُفتتح بمنظر فى قصر المعتمد بإشبيلية حيث نرى حاجبه وساقيه ومضحكه « مقلاصاً » يتحدثون عن المعتمد وهمومه بملكه ، ويمس حديثهم ضربٌ من فكاهة مقلاص . وتظهر أميرة الأندلس بثينة بنت المعتمد مقبلة من زيارتها لقرطبة إذ كانت عند أخيها الظافر ، ويتجهون إليها بالحديث ، فتتحدث عن تلبد سماء قرطبة دائما بغيوم الفتن والقلاقل ، وتعرض لأهلها وتزمتهم وحياتها الضيقة ، فلا لهو ولا طرب ولا خلاعة مما فى إشبيلية . وتسأل الحاجب عن أبيها ، وتعرف منه أنه كئيب مهموم . وتُفْضى إلى مقلاص أنها وجدت بقرطبة فتاها الذى ملك قلبها ، رأته فى سوق للكتب ، ولم يعرفها إذ كانت ملثمة . ويظهر القاضى ابن أدهم ، وتترك بثينة المسرح له ، ويدخل ، ويقابله المعتمد ، فينبئه أنه موفد من قبل الأمير سير بن أبى بكر قائد جيوش المرابطين ، إذ يريد الاقتران بابنته بثينة ، ويأبى المعتمد لكبر سنه ، وينادى ابنته ليرى رأيها ،

ويسألها عن قرطبة ، فتعرض لشغب الفقهاء وأنهم يرون أن يمتلك يوسف بن تاشفين الأندلس ، وأن تصبح خالصة له . ويدافع القاضى فى حرراة عن وجهة نظر الفقهاء وما تتضمن من سداد للبلاد وصلاح ، ويعرض عليها رغبة ابن أبى بكر ، فتسأله أمتزوج أم غير متزوج ؟ فيقول إن لديه ثلاثاً وستكونين الرابعة ، فتثور وترفض . وينصرف القاضى وتتخلص إلى أبيها ، فيسألها عن قرطبة وتجيبه ، وتذكر له الفتن فيها كأنها تخاف على أخيها الظافر الذى يحكمها ، وتحدّثه عن أسواقها وسوق الكتب وفتاها الذى رأته هناك ، وتقول إنه : « شاب يناهز الثلاثين ، جميل وقور ، يشبهك يا أبى أو كأنه أخى الظافر ، وما كان أعظم أدبه ومروءته ! » .

ونمضى فى هذا الفصل الأول فنرى منظراً ثانياً ، يجتمع فيه المعتمد مع حاشيته على شراب ، ويحكى له وزيره بعض الأخبار ، وينبئه أن أبا الحسن أكبر تجار إشبيلية غرقت مراكبه ، وأن ذلك مؤذن بخرابه وإفلاسه ، ويتحدث عن ابنه حسون الذى مُلِئت الأسماع بالثناء عليه ، ويصفه بأنه « شاب جميل وقور جرىء وافر القسط من العلم والأدب ، تعلَّم لغة الأسبان حتّى أجادها حديثاً وكتابة » . ويغيِّر المعتمد مجرى الحديث ، فيسأل عن وفد النبلاء الذى أرسله ألفونس ، إذ كان قد وزّع أعضاءه على وزرائه ورجال حاشيته ليكرموهم ، ويأخذ كلٌّ فى وصف ضيفه . ويسأل المعتمد أحد وزرائه عن قرطبة ، فيقول له إن القادر صاحب طليطلة يسعى لأخذها من ولدك الظافر مستعيناً فى ذلك بحريز بطل الأندلس وصاحب قلعة رباح . ويدخل جنديان ومعهما ابن شاليب اليهودى رسول ألفونس إلى المعتمد ، وكان قد جاء لأخذ إتاوة ألفونس ، فلما عرضوا عليه المال ردَّه معتلاً بسوء العيار ونقصان الضريبة عن معتادها ، وأوعد وأنذر ، وعلم المعتمد فأمر بالقبض عليه ، وقد أرسل الآن فى طلبه ليقتصّ منه . ويأمر بقتله ، كما يأمر بإحضار الضيوف ، ويشاركونه فى شربه وطربه ، ويرقص بعضهم وبعض أصحابه . ثم يأمر المعتمد بعرض رأس صاحبهم ابن شاليب عليهم ، ويعرِّفهم سوء أدبه ، وينسلّون مبهوتين وهم يجرّون سيقانهم

جزءًا من الرعب والفزع .

وفى منظر ثالث من هذا الفصل نرى المعتمد مخموراً ومعه مضحكه مقلاص وهما يركبان زورقاً يتهادى بهما فى نهر الوادى الكبير ، ويتبعهما فتى مغرور فيصدم زورقه زورقهما ، ويغضب المعتمد ، ولكن لا يلبث أن يعرف فى الفتى ابنته بثينة . ويكون حديث عن أمها تظهر فيه عاطفة الأبوة والبنوة .

وعلى هذا النحو تتجمع فى أيدينا فى أثناء قراءتنا لهذا الفصل الخيوط الأولى للمسرحية وأشخاصها وأنواع صراعها ، فالمعتمد يغاضب قائد المرابطين إذ رفض زواج ابنته به ، كما يغاضب ألفونس ملك الفرنجة ويقتل رسوله ، وهؤلاء الفقهاء يريدون ابن تاشفين حاكماً على الأندلس ليحرسها بجنوده الأشداء . وهذا الصراع فى المسرحية سنتابعه لنرى كيف تتطور الحوادث . وبجانبه صراع ثان سيتشابك معه ، وقد بدأ فى سوق الكتب بقرطبة إذ رأت بثينة فتاها الذى خُلقت لتنتظره ، وهى مشغولة به وبحبه ،وعرفنا فى أثناء ذلك قصة التاجر أبى الحسن وابنه حسون الفتى المهذب الناضج .

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نجد أنفسنا فى فندق أو خان التميمى ، وقد ضم أديبين يسمى أحدهما ابن حيّون ، وكان صديقاً للتاجر وابنه حسون ، وضم أشخاصاً آخرين يلعبون النرْد والشطرنج . وكان فى الجمع حريز بطل الأندلس وخادمه ابن لاطون ، ونعرف من حوار بين حريز وصاحب الخان أنه آت من سباق لألفونس ، نَجّى منه بجواده الصاعقة ، وقد علّق فى كمه ، أو أردف من ورائه ، بطرس شقيق الطاغية . وتدل الحوادث أن ذلك كان بعد استيلاء ألفونس على طليطلة وأخذه لحريز أسيراً . ويظهر بطرس ويَعِدُ حريزاً إن أطلقه أن يعيد عليه حصنه « رباحاً » . ويذكر له حريز بمسمع من ابن حيون أنه لم يفر بالحصان الشهير الصاعقة فقط ، بل لقد فر أيضاً بما كان فى خزائن بنى ذى النون أصحاب طليطلة من كنوز . ويطلقه حريز . ويُسْمَعُ من خارج الخان مناد ينادى على قطائف شريش ، ويأكل منها حريز والحاضرون سوى ابن حيون ، وما هى إلا دقائق حتى يكونوا جميعاً مخدّرين ،

نائمين ، لا يعون شيئاً يجرى من حولهم . فقد غودروا صرعى مسلوبى العقل والحركة . ويَصْفِر صاحب القطائف ، ويظهر إخوانه وزملاؤه اللصوص فيسرقون كل شيء . ويتناوم ابن حيون ثم يفتح عينيه على لص يحمل سرجاً عاطلا ، فيرميه عليه لغثاثة مظهره . ويخرج اللصوص وقد جردوا الخان من كل ما فيه ، ويتناول ابن حيون السرج ويتأمله ، فيجد فيه فروجاً ، ويدس يده فى الفروج فتمتلىء بأحجار كريمة لا يراها حتى يُذْهَل ، فيحمل السرج هو الآخر ويولّى الأدبار .

ويظهر امتداد هذا الفصل واتصاله بالفصل السابق من حيث الحديث الذى دار بين الأديبين عن المعتمد واهتمامه بالأدباء ، وفيه نرى حريزاً البطل الذى مر ذكره فى الفصل السابق ، ونرى هذا الكنز الذى كان من حظ ابن حيون ، والذى سنراه يؤثر فى مجرى المسرحية وتطورها . على أنه يلاحَظُ فى نهوض التصميم شىء من التفكك .

ونمضى إلى الفصل الثالث فنجد جماعة من السماسرة يجوسون دار أبى الحسن الذى أصبح على شفا هاوية من الإفلاس ، ويقدرون لها أثماناً مختلفة ، وهو منصرف عنهم ، لا يرضى بما يعرضون عليه . ويظهر ابن حيون فى شكل شيخ مغربى ، ويقول للتاجر إن لى معك حديثاً ، ويختليان ، فيعرض عليه عقداً من كبير اللؤلؤ وخالصه . ويقول له إن قيمته زهاء مائة ألف دينار ، وأنا مغرم بالأسفار ، ومتهيئ لدخول بلاد ألفونس ، فخُذْه ثمناً لدارك ، فإن لقيتك بعد ثلاثة شهور كانت دارى ، وإن لم أعد أصبحت دارك ، وبورك لك فيها . وتتم حيلة ابن حيون . ويقف فى هذه الأثناء زورق فتى مغامر بدار التاجر ، وينزل منه ، فيخرج له التاجر ، ويتصادف أن يراه حسون حينئذ ، فيناديه ليلاعبه على عادتهما الشطرنج .

ويرحب التاجر بالفتى وصاحبيه ، ويرى الفتى من بعيد حسوناً ، فتمس رؤيته قلبه ، إذ لم يكن الفتى سوى بثينة ، وهى الآن قد عثرت ، بالصدفة المفاجئة وبعامل حب الاستطلاع والرغبة فى معرفة هذا القصر المنيف الذى يقع فى رحاب

إشبيلية وعلى ضفة نهرها ، على فتاها الذى رأته فى سوق قرطبة .

وكان بذراع حسون رباطٌ لجرح فيسأله الفتى الملثم عما بذراعه، فيذكر أنه جرح أصابه فى الموقعة التى قُتل فيها الظافر ملك قرطبة، إذ كان من ورائه، يصدُّ عنه حريزًا البطل المشهور وجيشه، وكان معه فى الموقعة ابن حيون الذى يلعب الشطرنج الآن. ويُغْمَى على الفتى الملثم وتهوى قلنسوته، فيعرف حسون أنها فتاة لا فتى، ويراها ابن حيون فى إغمائها فيعرِّفه أنها بنت المعتمد وأخت الظافر.

وفى الفصل الرابع نرى جدة بثينة تنبئها أنها تعلم خبر مخاطرتها ولقائها بحسون ، وتذكر لهــا أنهم لم يتركوها وشأنها إلا وهم يعلمون عقلها وأنها لا تجمح ولا تشرد . وتحدثها عن زواجها ، فتقول لها : كيف أتزوج الآن والمغاربة زاحفون من البحر والأسبان زاحفون من البر ، والأندلس « وحدة ممزقة ، وآمال بالعدو معلقة » وتصف فتاها وسمرته ورشاقته وخفة ظله . ويدخل المعتمد فيشكو لأمه ولابنته ضغط ألفونس عليه منذ سقوط طليطلة فى يده ، كما يشكو من اجتماع الأندلسيين على يوسف بن تاشفين وكيف يزيِّنون له اغتنام الفرصة لضمِّ الأندلس إلى سلطانه . ويدخل ابن حيون فيحذره من ابن تاشفين وينصحه أن يقبض عليه ، وكان ينزل بقصر وراء الضَّفَّة ، فيقول له : إنها خطة لؤم لا أرضاها . وتُحاول بثينة أن تدفعه مع ابن حيون؛ فيقول إن شباب الأندلس جميعهم مع ابن تاشفين ، وهم لا يرون هذا الرأى . ويَدْخل مقلاص ويرى المعتمد وغمّه فيحاول أن يُدخل المسرة على قلبه ، وكان قد عرف ما بين بثينة وبين حسون ، فيقول للمعتمد إنى وجدت الزوج الصالح لابنتك ، ويسأله عنه فيعرِّفه أنه حسون الفتى الذى كان يحمى ظهره يوم الزلاقة ، يوم مات حريز البطل المشهور . ويمتدح ابن حيون حسونا ، ويقول إنه مثقل بالجراح فى منزله ، فيحمِّله هو ومقلاص تحياته وشكره على ما أبلى معه . ويدخل حاجبه وساقيه ، فيذكران له دخول جنود يوسف بن تاشفين فى إشبيلية وينزل المعتمد للقائه ، وهو ينشد الشعر .

ونمضى إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستنزله ابن تاشفين هو وأهله من حاضرته. وأخذه أسيراً إلى بلاده فى المغرب . ويبتدىء الفصل بمنظر فى دار أبى الحسن حيث نرى ابنه طريح الفراش ، وأبوه يزفّ له بشرى حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبته لقاء خمسمائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فترى أن لا يتم ذلك إلا بمحضر أبيها فى «أغمات» ويعيّن أمها وسَمْع إخوتها . ويوافق الأب والابن ويذهبان معها ، ويرافقهم فى رحلتهم ابن حيون . ويصلون فى المنظر الثانى من الفصل إلى «أغمات» حيث نراهم يفاوضون السجّان فى دخول السجن ، فيأبى ، فينفحه ابن حيون صرّة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر ، ويَرْضى المعتمد بحسون زوجاً كريماً لابنته . ويُخرج ابن حيون جراباً شدّه على وسطه وينثر ما فيه من لآلىء وجواهر عند قدمى المعتمد . ويسألونه عن الكنز فيقصّ قصته ، وتتملكه المروءة ، فيعطى المعتمد ثلثه والعروسين ثلثه ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبى الحسن يعقدان به شركة للتجارة يتحديان بها تجارات الفرنجة فى الأندلس . وحينئذ يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربى الذى أعطاه عقد اللآلىء ليس إلا صاحبه ابن حيون ، ويشكره المعتمد ، وهو وابنته يأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنتهى المسرحية ، وإنما أطلنا فى تلخيص فصولها ، ليطلع القارىء على شىء من التفكك الذى يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك فى تعليقنا على الفصل الثانى منها . وفى رأينا أن محاولة شوقى أن يداخل بين صراعين فى هذه المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بثينة فى حبها ، أو صراع المعتمد وحده. وكان هذا الصراع الأخير يُغْنيه بواسطة الرميكيّة وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التى رأى أن يلفّ فيها الحوادث .

ومن العجب أن تُكْتب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للرميكية إلا ما تقصّه عنها ابنتها أو ابن حيون ، إنما تُذْكَرُ الجدة العبادية

مع أن الرميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل فى حكمه وشئونه السياسية. ويظهر أن شوقى لم يعمّق معرفته بالتاريخ الأندلسى فى هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوقى فى اسم سير بن أبى بكر قائد المرابطين فسماه سيرى ، ولم يخطىء فى اسم حريز ولا فى بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط متى كانت وقعة الزلاقة ، ولا متى استولى ألفونس على طليطلة ، فنى الحوادث أو بعبارة أدق فى تتابعها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظن ظنًّا أنه كان يَحْسُنُ به أن يسمى وزراء المعتمد وبعض رجال حاشيته بأسمائهم الحقيقية ، فهم مسمَّون فى نفح الطيب وفى قلائد العقيان وفى غيرهما ، فكان يحسن أن يسميهم بأسمائهم لا أن يقترح هو أسماء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسى فى المسرحية لا يدور حول المعتمد ، وإنما يدور حول أميرة الأندلس التى سماها باسمها ، ولكن مع ذلك كان ينبغى أن يعمّق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكثر مما يعرف الأشخاص وخصائصهم ، فإشبيلية بلد الخلاعة والمجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد تموج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التى ليس لها مثيل فى بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغن فى قرطبة حملت آلات غنائه فبيعت فى إشبيلية ، وإذا مات عالم بإشبيلية حملت كتبه فبيعت بقرطبة . ويقول شوقى على لسان المعتمد « إن الشهرة فى قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس فى اتخاذ الخزائن للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوقى بالأندلس فى جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاته « لا يستأذنون على ملوكه » وحقًّا أن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جدًّا فى الأندلس ، وكانوا يردُّون شهادة الوزراء والخلفاء والأمراء، ولم يكن أحد من ذوى السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هيبة تملأ جميع النفوس . ويتضح ذلك فى أثناء لقاء المعتمد للقاضى ابن أدهم، وإنه ليجهر للملك ولابنته

بأن مايطلبه الفقهاء من تملُّك يوسف بن تاشفين للأندلس خير وأبقى لها من الحال التى هى مشرفة فيها على التلف والضياع والهلاك . وفى مكان آخر نجد المعتمد يقول : « وما شرفُ الأندلس وجلاله إلا عدلُ قضاته » .

ويعرف شوقى أنه كان لأهل الأندلس حرية أوسع مما للشعوب الشرقية ، ويذكر ذلك على لسان ابن حيون فى الفصل الخامس . وفى غير موضع نجد معلومات صحيحة كأن يذكر عن المنصور بن أبى عامر وزير قرطبة المشهور كثرة جواسيسه ، إذ كان له فى كل نادٍ عَيْن وفى كل سامر أذن ، ويذكر أن بنات المعتمد كن يعشن فى أغمات « يتعذبن بالخلْع ويتكسبن من غزل أيديهن » . ويذكر القادر صاحب طليطلة وما كان من أخذ ألفونس لبلده . وحتى مجبَّنات شريش وقطائفها التى يتغنى بها الشعراء يذكرها فى مسرحيته . وكل ذلك دليل الدرس للأندلس ، ولكن كما قلنا لم يتعمق ، ولم يدخل فى باطن التاريخ الأندلسى ، ولذلك يجرى الصراع تحت أعيننا وكأنه صراع حسى ، فلا مُثُل تتقاتل ، ولا حضارة للأندلس وبداوة للمغرب تصطدم ، وحتى الاصطدام المسيحى الإسلامى لم يتضح فى المسرحية كأنها تسرد مواقف وحوادث وأفعالا ، ولا تحلل عواطف وبواعث ودوافع داخلية .

ولا نكاد نعثر لشوقى فيها بآراء واضحة عن الحياة ، ولا نريد منه أن يكون فيلسوفاً ، وإنما نريد أن تكون له فكرة واسعة فى الحياة وأحداثها ، وأن يقول رأيه صريحاً فى بعض المشاكل التى تصادفه . وربما كانت أهم مشكلة اجتماعية صادفته فى حوادث المسرحية هى مشكلة الزواج بأكثر من واحدة ، وخاصة حين تُعْرَضُ على فتاة يخطبها شخصٌ لمتزوج بثلاث ، على نحو ماحدث فى المسرحية حين طلب القاضى ابن أدهم من بثينة بنت المعتمد أن تتزوج من القائد المغربى الشيخ سير بن أبى بكر . ومع أن الموقف دقيق فهى بنت ملك ، وهى بنت الأندلس المتحضرة ، ثم هى مشغولة بحب حسون ، مع ذلك كله نراها تغضب ، فترد قائلة :

« إنك يا سيدى القاضى تدعونى إلى خطة لا أنا مضطرة ، فأحمل النفس

الكارهة على قبولها، ولا الأمير ابن أبى بكر معطّل البيت من الربة الصالحة، فيتشبث بى ويصر علىَّ، بل تلك خطة لم أجد أبوىَّ عليها، ولم آلف رؤية مثلها فى حياة أسرتى، فهذا أبى، جعلنى الله فداءه، لم يتخذ على أمى ضَرَّة، ولم يكسر قلبها بالشريكة فى قلبه، فجاءت بنا أولادَ أعيان، نجتمع فى جناح الأبوة، ولا نفترق فى عاطفة الأمومة. ولو شاء أبى لكان له كنظرائه الملوك والأمراء نساء كثير، ولكان له منهن بنو العَلاَّت تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوة، من كل دجاجة بيضة، ومن كل شاة حَمَل».

والنقد الموجَّه إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً، ولا يلائم طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة. وصحفُ المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة، وينبغى أن لا يُفْهَمَ من ذلك أن التيار الخلقى الذى يمتاز به شوقى فى مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهو لا يزال جارياً أو عاملا، عمله فى بطلى الرواية: المعتمد وابنته، ثم فى ابن حيون.

أما المعتمد فهو فى المسرحية مثال العربى الكريم الذى يغار لكرامته، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد فى عَرينه، ولا يفكر فيما يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس، ويثنى ليوسف بن تاشفين، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون، بل يقول إن هذه «خطة أولها لؤم وآخرها شؤم، فإن الملك (يعنى نفسه) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره، أو يحفر الحفرة لمن أقال عثرته». وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عَرينه، ولا يُلقى الطاعة عن يدٍ وهو صاغر، بل يُثْقَلُ بالجروح وتتقطع عليه السيوف قبل أن ينزل عن عرشه. ودائماً تُضْفَى محاسنه على مساويه، فيعطف على أهل الأدب والعلم «ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس».

وأما ابنته فطاهرة عفيفة كأنها «الفرس النجيبة التى إذا أُرْخِىَ لها الرَّسَن لم يُخْشَ لها جماح ولا شرود» وهى شجاعة تشارك أباها فى حروبه، ومحبة لوطنها حبًّا شديداً، ويقول شوقى على لسانها «الوطن كالبيت فى قداسته وكالكعبة فى

حرمتها » . ويصورها شوقى بقلب يمتلىء عطفاً وحناناً ورحمة بأبويها ، وقد أبى برُّها لها ولإخوتها أن تقيم عُرْسَها فى مأتمهم ، وذهبت إلى « أغمات » وفاء لهم ومعها زوجها المنتظر .

والمروءة والوفاء يعمَّان فى المسرحية ، ويمثلهما أيضاً ابن حيون الذى أهدى إلى صديقه التاجر عقداً من اللؤلؤ ، وتنكَّر حتى لا يعرفه ، وحتى لا يجرح شعوره . وقد رافق دائماً العاشقين وأبى إلا أن يكون معهما فى لقائهما للأهل ، وتنازل راضياً عن كنزه ، ليسر الجميع ويُدْخل شيئاً من السعادة عليهم .

وتنساب فى المسرحية على عادة شوقى بعض حِكَم من مثل قوله « الرجل الشريف كلمته قسم وإشارته يمين » و « ما أولع الناس بالناس » و « قديماً جمع الله الشقيقين » و « كشف السر القدر » و « التجارة جزر ومد ، وحرمان وجد ، ونحس وسعد » ونحو ذلك مما يُتْحف به قراءه دائماً .

وعلى نحو ما يجرى فى المسرحية تيار خلقى يجرى تيار فكاهى ، فقد وضع فيها شوقى مضحكاً للمعتمد سماه مقلاصاً ، ونجده فى مشاهد ومواقف كثيرة إما مع ابنته بثينة وإما مع الحاشية ، فهو فى المسرحية من أولها إلى نهايتها . ولكنا نلاحظ أن فكاهته لفظية ، فليس فيها عمق ، وليس فيها تفكير بعيد ، بل هى سطحية ، لا تكاد تلمس جوهراً ولا معنى دفيناً . وكان شوقى يأتى بمثل هذه الفكاهة فى مسرحياته المنظومة فتُحْتَمَل ، لأن النظم بطبيعته يستطيع أن يحمل السطحىَّ القريب ، ويُخفى ما فيه من ضعف التفكير ، أما النثر فيكشف المعانىَ السطحية القريبة ، وتبدو عارية من الفن ومن كل حلية . وحقًّا إن مقلاصاً هذا كان مهرجاً ولكنه كان — بشهادة شوقى له فى أثناء وصفه على لسان بعض الشخوص — مهرجاً ساقطاً ومضحكاً وضيعاً . وربما كان خير ما جاء به شوقى من فكاهاته ما قاله حين ركب مع المعتمد زورقاً ، وكان المعتمد نشوان ، فرأى أن لا يترك له المجداف ، وأن يجدف هو ، فقال له المعتمد : ولماذا ؟ فقال : « الأمر بيِّن ، التيار مجنون ، والسكر مجنون ، وأنت سلطان ، وكل سلطان مجنون ، وهذا الزورق خشبة لا عقل لها ، فهو أيضاً مجنون ، وإنى أربأ بحياتى أيها

الملك أن أجمع عليها مجانين أربعة » .

ويظهر أن شوقى لم يكن مُعَدًّا ليتعمق فى فن الفكاهة، فضلا عن أن يحوِّله – كما يقضى بذلك الأسلوب الفكاهى المسرحى – إلى سخرية واسعة بالحوادث والشخوص والأفعال والأقوال . وبذلك استمرت الفكاهة عنده لا تتغلغل إلى أعماق بعيدة فى عمله ، بل كأنها حباب يطفو على الكأس ، وقلما تحولت إلى تهكم أو سُخْر واسع. تحولت أحياناً كما لاحظنا فى غير هذا الموضع إلى دعابة رقيقة ، ولكن قلما تحولت إلى سُخْر عميق مرتكز على تفسيرات دقيقة للحياة .

والحق أن شوقى لم يُخْلَقْ ليكون مفكراً، وإنما خلق ليكون شاعراً ، وهو إن فكر لا يتضح تفكيره إلا عن طريق الشعر ، ولذلك كنا نرى أنه أخطأ خطأ شديداً حين ترك الشعر فى هذه المسرحية إلى النثر . وقد لاحظنا دائماً أنه كلما ضعف الجانب الغنائى فى مسرحياته ضعف تكوينها العام من حيث الشعر والفن الخالص ، فما بالنا الآن ، وقد حطم شوقى قيثارته الساحرة التى تملك أزِمَّة القلوب ، وذهب ينثر هذه المسرحية ؟ !

وكان عجباً لنا أن يختار للأندلس صاحبةِ الغناء والرقص ومخترعةِ الموشحات والأزجال النثرَ لساناً لشخوصها فى حوارهم ، وكان المعتمد نفسه شاعراً ، وكان وزراؤه وكتابه أو أكثرهم شعراء لهم فى دولة السياسة بيان خصب ومنطق عذب ، وفاض «نفح الطيب» كما فاضت «القلائد» بآياتهم البينة وأشعارهم القيمة .

وعرض شوقى فى المسرحية مواقف للغناء والرقص ، ولكن غابت الأناشيد المطربة ، ولم تظفر المسرحية منه بأنشودة واحدة . وربما كان النقد اللاذع المجحف الذى وُجِّه لشوقى فى مسرحيتيه الأوليين : مصرع كليوباترا ومجنون ليلى السببَ الحقيقى فى أنه لم يَعْلُ صاعداً فى فنه التمثيلى ، فقد شَوَّه بعض النقاد عمله ، وقالوا إنه يطيل فى الحوار ويعلؤه بالأغانى وما يشبه الأناشيد ، بل القصائد الطويلة . فحاول أن يكون ممثلا فحسب ، فصنع رواية قمبيز ، فاشتدَّ النقد عند العقاد وغيره . وكان من أشدِّ ما فى هذا النقد لومه على التنقل بين الأوزان والقوافى ،

ولكن من غير شك نجاحه فى الشعر المسرحى حتى فى قمبيز لا يقاس إليه عمله فى أميرة الأندلس التى اتخذ لها النثر أداة فالتوى عليه التمثيل والحوار جميعاً ، وظهرت عيوبه المسرحية واضحة ، وظهر أنه ليس لديه نظراتٌ بعينها متناسقة فى الحياة ، إنما هى آراء يغلب عليها أن تكون حِكماً متثورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة . ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقى لا يصلح للنثر الذى هو لسان التأمل ، إنما يصلح للشعر ، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التى يغنيها الشعر غناءً نطرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له فى مجنون ليلى وكذلك فى مصرع كليوباترا ، وقارب هذا النجاحَ فى عنترة . أما فى على بك الكبير وفى قمبيز فقد جاء الحب على الهامش ، ولا يستطيع شوقى أن يحدث حياة فى عمله بدونه ، ونقصد الحياة المتدفقة النشيطة اللجبة الصاخبة . وهو هنا فى هذه المسرحية يُحْسن إلى حد ما الخيط الذى تمتدُّ عليه الحوادث والأقوال والأفعال ، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الخيط ثياباً مسرحية لا يحسن صنعها هى ثياب النثر ، إذ تحتاج إلى صبغة فكرية ، ولم يكن شوقى من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التى توقّع شعراً وألحاناً لا كلمات نثرية .

٤

ملهاة

ألف شوقى فى أواخر أيامه ملهاة سماها « الست هدى »، وقد مثلتها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التى لا حظناها فى مسرحياته السابقة ، وعلى الأخص التراخى فى الحوار والفتور فى الحركة بسبب ما كان يُدخله من قصائد وأناشيد طويلة على تمثيلياته.

فالحوار فى هذه الملهاة سريع ، وتُسرع معه الحركة ، وكأن شوقى تنبّه

إلى ضرورة الإيجاز والتركيز فى عمله المسرحى، فهو يأتى البناء التمثيلى من أبوابه، ويتخذ لذلك أقصر طريق، فلا يدع فرصة لتفكك ولا لاضطراب فى التصميم. ويبدو ذلك واضحاً فى إطار المسرحية؛ إذ نرى الحوادث والشخوص متميزة. فقد اقتصر على جانب بعينه وحرَّك فيه الأقوال والأفعال، ووضح الموضوع وملأه بحيوية دافقة.

وقد سُلِّطت أشعة كثيرة على بطلة الملهاة «الست هدى» وبدت شخصيةً كاملة للمرأة الثرية التى يطمع فيها الرجال، فلا يموت أحد أزواجها أو يطلقها، أو قل تطلقه، حتى تستقبل زوجاً جديداً، وقد أعطانا هيئتها وثيابها ودوافعها وعواطفها وانفعالاتها، وجسَّمها تجسيما أتاح لها حياة حقيقية، فلا نقرأ الملهاة حتى نشعر أننا تعرَّفنا على شخصية طريفة فى مسرحنا الحديث.

ووراء الست هدى شخوص ثانوية، وكلها مبيَّنة ومميزة بخصائصها، وكأن شوقى كان مستعداًّ للنجاح فى المسرح الواقعى بأكثر مما نجح فى المسرح التاريخى. فكل عمل فى هذه الملهاة قد ضُبِطَ وأحكم، ولم يبد أى اصطدام بين الأقوال والأفعال والبيئة التى وقعت فيها الحوادث وما ارتبط بها من عادات المصريين. وكل ذلك لأن شوقى كان يستمد من مجتمع عاش فيه وكان يُبْرِز أطرافاً من مشاهداته، فلم يضرب فى أغوار تاريخية وإنما ضرب فى أغوار الحياة التى تقلب فيها، واستطاع أن يُبْدِع هذه اللوحة.

وليست هذه اللوحة أو الشخصية الحية «الست هدى» من سيدات القرن العشرين، وإنما هى من سيدات القرن الماضى، فالزمن الذى تقع فيه حوادث الملهاة هو سنة ١٨٩٠ والمكان حىّ الحنفى بالقاهرة حيث كان الشاعر يسكن، وحيث كان يشاهد عن قرب علاقات الرجال والنساء فى هذا الحين، وما كانوا يضطربون فيه من سُنَن وتقاليد.

وتتألف الملهاة من ثلاثة فصول، ويبدأ الفصل الأول بحوار بين الست هدى وجارة لها تسمى زينب، ويدور الحوار فيما يقوله الناس عن كثرة الأزواج الذين اقترنت بهم الست هدى، فقد تزوجت تسعة من الرجال، وتُدافع

عن نفسها ، وتقول إنها إنما تزوجت بمالها ، وتفخر بأن فدادينها الثلاثين هى التى تجذب إليها الزوج تلو الزوج ، وتقول عن الناس :

يقولون فى أمرى الكثيرَ وشغلهم حديثُ زواجى أو حديث طلاقى

يقولون إنى قد تزوجت تِسْعَة وإنىَ واريتُ الترابَ رفاقى

وما أنا عِزْريلٌ وليس بمالهم تزوجتُ لكن كان ذاك بمالى

وتلك فدادينى الثلاثون كلما تولَّى رجــالٌ جِئْنَنى برجالِ

فما أكثر عشَّاقى ومــا أكثر خُطَّابى

ولــولا المال ما جاءوا أذلَّاء إلى بــابى

وتأخذ فى سَرْد أسماء من تزوجتهم ، وكل زوج تصفه وصفاً دقيقاً ، فأول «البَخْت »مصطفى الذى لا تنساه ولا تسلوه ، كان كالسارية بلحيةسوداء مدوَّرة ، وكان لا يطمع فى فدادينها ، ومات فكادت تموت حزناً عليه . وتسجِّل هنا أن عمرها حين مات كان عشرين عاماً ، ثم تقول إنها تزوجت بعد خمس سنوات فهل من حرج عليها ، فترد صاحبتها زينب :

أجَــلْ تعيشين وتَدْفننا حتى تُصِيبى منهمُ البَنينا

وتقول عن زوجها الثانى : إنه كان مفلساً وقعت فى حباله ، وكان ذا صَخب وعادات سيئة ، وجُنَّ بالنسل جنوناً ، ومات ولم يخلف لها ديوناً ، وكان عمرها عشرين عاماً ، فتزوجت من سواه ، فهل من بأس عليها ؟ وترد زينب « أجل تعيشين . . . » وتذكر زوجها الثالث ، وكان عمدة البلدة التى بها فدادينها ، وتصف قذارة عاداته ، وأنه مات ولم يترك تراثاً ، فقد خلف عشرين ذكوراً وإناثاً . ثم تزوجت بعد عام ، فهل من جناية فى ذلك؟ ودائماً تردُّ زينب: « أجل تعيشين . . » . وتعرض لزوجها الرابع وأنه لم يكن نافعاً ولا « شافعاً » :

قالوا أديبٌ لم يَرَوْا مثْلَهُ ولقَّبــوه الكاتبَ البــارعَا

قد زَيَّنوهُ لىَ فاختــرتُهُ ما اخترتُ إلا عاطلا ضائِعَا

رائحٌ أَكثرَ الزمــا ن على الصُّحْف مُغْتَدِى

يكتب اليوم «فى اللِّوا» وغَـــدًا فى «المُؤَيَّدِ»

ليــلَهُ أو نهــارَهُ فارغُ الجَيْب واليَـــد

ويُعْجبنى عند المباهاة قولُهُ بنيتُ فلاناً أو هدمت فلانا

وقد يُصْبح المَبْنِيُّ أَوْضَع منزلًا وقد يصبح المهدومُ أَرْفَع شانا

رحمـــةُ الله عليــه كان لا يَحْقِرُ مالا

كان إن أَفْلَس لا يَسْـ ـأَلنى إلا ريـــالا

وتتحدث عن زوجها الخامس . وكان « يوزباشى » فى الجيش ، وكان ينهى ويأمر، وودَّتْ لو أنه زوج العمر ، غير أنه لم يكن يهواها ،وإنما كان يهوى حليَّها ، وطالما زيَّن لها أن تبيع أو تَرْهن أطيانها ،وعاش معها ثلاث سنين ثم طلقها فتزوجت من بعده. ولا تنسى أن تسجل أن عمرها لا يزال عشرين عاماً ، وتقول إنها ظلت عامين بدون زوج. ثم تزوجت السادس ، وكان جَيْبه كقفاه نظيفاً ، ومع ذلك كان « جَخَّاخاً» كبيراً ، فكل يوم يدعو إلى البيت رئيساً أو وزيراً ، وعَيْنه إلى خواتمها ، يحدث النفس كيف ينشلها . واقترنت من بعده بالسابع ، وكان فقيهاً ، وكان يسمى الشيخ عبد الصمد ، وتقول إنه أدَّبها بيده ورجله وبالعصا ،وتعرض لغَيْرته عليها وتقصُّ هذه القصة :

رأى غبارًا عالقاً بجَبْهتى ولم أَكُنْ أعلمُ من أيْنَ أَتَى

فقال هذا التربُ من نافذةٍ مَنْ كنت منهاتنظرين ياتُرَى؟

وهاج حتى خفتُ أن يَقْتُلَنى وشمَّر الذَّيْلَ وَجَرَّدَ العَصَا

وجاء بالنجَّار من ساعتِه سَدَّ الشبابيك وسَمَّر الكُوَى

فقلتُ بهواى وتلك غَيْرَةٌ   يا حبذا الزَّوْجُ الغيورُ حَبَّذَا
وقبله لم أر مَنْ غار ولا   مَنْ ظَنَّ فى قَلْبِى لغيرِهِ هَوَى
رحمة الله عليه لم يكن   فمه يذكر «أبعاديَّتِى»[1]
وإذا ما جاءنى أو جئتُه   لم يُقَلِّب عينه فى «صِيغَتِى»
لكنه منـذ كُنَّـا ما حَلَّ عُقْدَةَ كيسِهْ
يُفَضِّل الأكل من غَيْر مـاله وفلوسه

وتقول إنها عاشت معه نصف عام ، ولا تنسى أن تذكر أن عمرها لا يزال عشرين عاماً . ثم تتحدث عن زوجها الثامن مهدى المقاول ، وكان سريًّا ، وعاشت معه عامين ، لم تر فيهما لون قِرْشه ، ولم تسمع منه سوى «جَعْجَعَةً وفَشْشه ، وطحنه ودشّه» وتقول إنه مات وعمرها عشرون عاماً ؛ وتردُّ زينب:

أجلْ تعيشين وتَدْفِنينا   حتى تُصِيبى منهمُ البَنينا

وتأخذ فى الكلام عن زوجها التاسع ، وهو محام عاطل سكير ، يَحْتَسِى الخمر فى الضحى ، ويُدْعَى عبد المنعم . وفى هذه الأثناء يرنُّ فى سمعها صوته وهو يصعد السلم ، وينادى عليها :

هُدَى ضَلالُ أين أنتِ يا هُدَى   أين العجوزُ أين جَدَّتى هُدَى

وتسمعه هدى وصاحبتها ، وهو يسبُّ ويشتم ، وتتحدث معها عن مجونه وخمره وقَيْئه . ولا يزال يرتفع صوته بهذه الكلمات : عجوز النحس ، أنت قردة ، بومة :

خداكِ ضفدعان قد أَسَنَّتَا   وأُذُناكِ عَقْربان من «قِنَا»
وحاجباكِ والخطوط فيهما   كدودتين اكتظَّتا من الدِّما

(١) الأبعادية : الضيعة.

وبين عينيكِ نِفَارٌ وجَفَا عَيْن هناك خاصمتْ عَيْناً هنا

ويقترب مترنحاً وفى يمينه العصا وفى الشمال المكنسة . وتهرب مع صاحبتها إلى غرفة نومها ، ويهذى بذكر أطيانها وزبرجدها وزمرّدها ، وما يلبث أن يستلقى فى القاعة ويغطّ فى النوم . وتخرج زينب .

وفى اليوم التالى ، فى الصباح، تُسْمَعُ ضجة على السّلم ، وتدخل أربع فتيات من بنات الجيران ، هن: خديجة وأسماء وبهية وإقبال ، جئن يحيين الست هدى تحية الصباح ، ونراها تذكر لكل منهن ما أوصت لها به فى ميراثها . ويستطردْنَ معها فى حديث عن زواجهن ، فقد خُطبت أسماء لعمدة فى الصعيد ، أما بهية فخُطبت لضابط فى الجيش وتُظهر لها إعجابها باختيارها ، فتردُّ عليها بهية .

ما اخْتَرْتُ يا عمّى ولكن أبى وأمى تخيَّرا لى

وتسأل أسماء عن أختها « بَنْبَة » وهل هى الكبرى أو الصغرى ؟ وتسألها عن عمرها فتجيب عشرين عاماً، فتراها كثيرة، وتقول إذن فما عمرى أنا ؟ وتجيب أسماء ستون ، فتنهرها ، فتقول خمسون ، فتكذبها ، فتقول حول الأربعين ، فتقول كلا ، كلا ، وتردُّ أسماء :

إذَنْ فنى العشرين يا خالةُ أنتِ وأنا

وتغيّر الست هدى مجرى الحديث، ويُسْمَعُ صوت ، ويدخل أغا يُدْعَى « ألماز» فيقول لها إن حرم الباشا أرسلته فى طلبها ، والعربة على الباب تنتظرها، فتأخذ زينتها ، وتساعدها الفتيات ، وتذكر لهن أن كل حليّها سيكون لهن بعد وفاتها . وينزل الستار .

وفى الفصل الثانى نرى عبد المنعم زوجها التاسع فى قاعة الدار ، وهو يتناول طعام الفطور ، ويدخل كاتبه « حلمى» ويدعوه للأكل معه ، ويتحدثان عن الفول والعيش

والزيت ، ويلاحظ حلمى « الزبيب » على الطعام ، فيقول له أتشربه على الريق ، فيجيبه : لا يا غبي على الفول . وتعلن الست هدى سخطها فقد أصبح منزلها حانة ، وتدخل زينب صاحبتها ، وتقول : العوافى ، وترى زوجها وكاتبه ، فتنصرف . ويظهر الأغا « ألماز » وتدعو هدى زوجها أن يخبىء الخمر حتى لا يراها الأغا ، ويكون حوار . ويدخل الأغا ، وينتحى مع الست هدى غرفة ، ويُخرج عبد المنعم الكأس من مخبئها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه فى حيلة لسَلْب بعض مالها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده كاتبه ، ويقول لها إن المكتب مُقْفَلٌ ، لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه ، فتذهل ، وتخاطب نفسها :

لولا فداديني وغَـــلَّاتهُا ما طاف إنسانٌ على بابي
بهـــا تَزَوَّجْتُ .وفى قُطْنِها كَفَّنْتُ أزواجى وخُطَّابى

وتُنادى خادمها رضوان ، وتقول له : اذهب على الفور ادعُ صديقاتى ويقول لها زوجها : إنى لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : أعطنى حليَّك . وترده مغضبة ، فيقول لها : ألست زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج ، بل طفيلى . وتدخل زينب غاضبة ووراءها نساء من الحارة وفى أيديهن الزحافات والمكانس والمغارف ، ويهجمن على المحامى ، أما كاتبه فيهرب مستقيلا من العمل عنده ، وتُخرج الست هدى عَقْدَ زواجها ، وتقول :

عصمتى منك فى يَدِى شَهِدَتْ لى الوثـــائقُ
امضِ يا نَذْلُ لا تَعُدْ إنك اليـــوم طالقُ

وينزل الستار .

وندخل فى الفصل الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة فى الطابق الأعلى من منزل المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزى ، وهو من أعيان

الأرياف ، ونراه فرحاً مبتهجاً ، فقد أصبح البيت له ، ويتحدث عن الطين وأنه من أجود الأطيان . وينظر حوله فى الدار ، ويقول : لا بد من ترميمها وتبييضها ، ولا بد من تنجيد الفرش وتجديد الأثاث ، ويذكر الحلى ، فينادى « رضوان » ويسأله عن موضعه فيقول له إنه ليس هنا، وإنما هو فى منزل صَفر باشا ، أخذه الأغا فى عُلْبة من نحو شهر ، فى أثناء مرض الست الأخير ، فيقول : أمانة ، وستُرَدّ .

ويُسْمَعُ صوت من الطابق الأسفل إذ ينادى على العجيزى ثلاثة من أصدقائه، هم محمد وعامر وأحمد ، ويهتف بهم أن يصعدوا ، وتقدَّم لهم القهوة، ويتّهامسون عما ورث العجيزى ، ويلاحظون أنه ارتدى الحرير ، ولبس الشاهى والكشمير ، وانتعل حذاء رقيقاً ، ثم يستطردون إلى الطين والبيت ، ويقول عامر إنه سيستأجر منه الطين ، ويقول محمد :

مــا كالعجيزى رجلٌ يدرى اغتنام الفُرَصِ

إن هُدَى دَجاجَةٌ باضَتْ له فى القَفَصِ

ويقول أحمد إنه لم يحسن إخراجها وإقامة العزاء لها، ويقول عامر : لا ، ظلمته ، إن الذى قام على الدفن والمأتم الأغا ، أخرجها بأمر الباشا وزوجته « خرجة » عِزٌ وغنى . ويدخل العجيزى فيرحب بهم ، ويعزّونه ، ويثنون على نبله ووفائه ، وأنه لم يدّخر مالا فى مأتمها ودفنها ! . وينادى زائر جديد من الطابق الأسفل: يا صاحب البيت! فيهتف به أن يصعد،فهو صديقه مصطفى النشاشى. ويصعد مصطفى ومعه الشيخ الحلبى أحد الأصدقاء ومَنْ يحلّون بالفتوى ويعقدون ومن يَترجّون المسجد الزينبي حين يقرأون . ويطلب لهما القهوة فيقول الشيخ الحلبى : لا ، شيئاً من الكراوية،ويناول النشاشىُّ العجيزىَّ علبة نشوقه ويقول له:

هذا النشوقُ من نشوق المفتى يليقُ للــوارث زوجِ الستِّ

وينادى زائر جديد هو عبد اللطيف شيخ الحارة ، ويصعد . ويسأله العجيزى عما يقوله الناس ؟ فيقول : « صنوف القيل والقال، يعزّونك بالميت ويهنّونك

بالمال» . وينظر فى جوانب البيت معجباً ، ويقول إنها حين اشترت هذا البيت كان أبوه شيخ الحارة ، فيسأله العجيزى وأنت ؟ فيقول لست أذكر شيئاً ، وكل ما أذكره ليالى عرسها التى كنت ألعب فيها صبياً ، ويقول العجيزى : إذن فعمرُ البيت ستون سنة ، فيجيب شيخ الحارة : ومن يقول مئة ما غَبَنَه ، فهم يقولون نابليون سكنه. ويهتف هاتف من السلم : يا عجيزى! يا صديقى ! ويعرفه العجيزى فهو داود المغنى ، وقد جاء ومعه زوجته حميدة لكى يريها دار صديقه الجديدة . ويضطرب العجيزى ، ويقول قد جاء مع زوجته ، ماله وللتفرنج ؟! وينزل إليه فيصرفه . ويصيح زائر آخر هو سلمان المرابى ، ويصعد ، بينما يتحدث الضيوف عنه وعن رباه الفاحش . ويخجل العجيزى أن يظنوا أنه مدين له ، ويقول إن آباءهما كانوا شيوخاً وعمداً ، فعلاقته به علاقة من البلد . ويدخل سلمان ويهمس إليه العجيزى بأنه سيوفّيه ماله غداً ، ويقول سلمان بل أمامك شهران ، حتى تفيق مما أنت فيه ، وكل ما هناك أن سيزيد الدين خمسين ، ويطلب منه أن يُمضى على سند ، فيأخذه ويخرجان حتى لا يطّلع أحد . ثم يدخلان ، ويهمس سلمان لمصطفى النشاشى .

لى كلْمةٌ فاذْنُ منى لا تَنْسَ ، دَيْنُكَ حَلَّا

ويسأل العجيزى مصطفى ماذا يقول المرابى ، فيقول إنه يريد منى نشوقاً ، ويُثْنى على نشوقه وأن فيه عرق العنبر ، وأن الباشوات يُقْبلون عليه من أجله وكذلك المفتى وشيخ الأزهر ، وأيضاً سيدات الخَطّ أو الحىّ فإنهن يبعثن الأغا فيشترى لهن منه . ويهتف الأغا : دستوركم أهلَ هذا المنزل ، ويدخل باكياً مولولا على الست هدى ، وينوح عليها بكلمات ، ويدعوه العجيزى أن يهوّن على نفسه ، ويسترسل الأغا فيقول :

قد ذهبَ البيتُ ، لبيـ ـتِ الله وحــده البَقَا

قد ذهبَ المال ، فسُبْـ ـحَان الذى له الغِنَى

ويقع مُغْمًى عليه ، ويرشونه بالماء ، ويرفع الأغا رأسه ، ويعود للبكاء

على الست هَدى . ويحاوره العجيزى، يريد أن يعرف أمر حليّها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام، أشهدت عليها مفتى القُطْر وقاضى الإسلام ، ويقول :

قد تركَتْ فى عُلْبَةٍ مَصاغَهـا عشرَ قِطَعْ
من جَوْهَرٍ مُبَرَّأٍ من الخـدوش والبُقَعْ

فيقول العجيزى: لمن؟ فيردُّ الأغا لعشر من نساء الحارة ، عَيَّنَتْهُنَّ وبَيَّنَتْ، ويصيح العجيزى : أحسُّ أن ظهرى انقسم. ويُغمَى عليه ويفيق ، فيسأل الأغا عن البيت ، فيقول : وقفته لبنت أول زوج ، فيصيح العجيزى :

قَلَّبتْنِى هُدَى على النار حَيًّا قلَّب الله جسْمها فى الجحيم

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً فى الوصية أنه ملك لبهية . ويقول شيخ الحارة بقى الطين؟ويقول الأغا : إنها أوقفته على بيت الله « والروضة » : قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضا ! ويدعوه الشيخ الحلبى أن يتجلد . ويندب سلمان المرابى نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويذكر « سنده » ، فيقول له مصطفى النشاشى : «اذهب كُل اشْرب السَّنَد» ، ويرد الجميع : « اذهب كل أشرب السند » . وبذلك يُسْدَلُ الستار وتنتهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلى للملهاة ليس فيه اضطراب، وليس فيه نشاز ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحتها إلى خاتمتها فى سرعة، وما تزال الحوادث والأقوال والأفعال تنمو وتنهض ، حتى تنتهى إلى الكارثة التى حاقت بالزوج الأخير . ولا تقوم فى الطريق العوائق التى رأيناها فى المآسى المنظومة السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى البلاغة والصور الأدبية نُحِّيَتْ عن طريقنا . واستخدم شوقى لأول مرة فى مسرحياته لغة سهلة خفيفة ، بل لم يتحرَّج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ العامية .

وجسَّم فى أذهاننا صُوَر الشخوص الذين حرَّكهم ، لا البطلة وحدها ، وإنما الشخوص الثانوية أيضاً، فالملهاة تنبض بالحياة ، وفى كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر ، سواء فى وصف أدباته الصحفيين ، أو فى وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يخترن الأزواج ، أو فيما سُمِّىَ عِصْمة المرأة ، أو فى النشوق ، أو فى نفاق الناس ، أو فى الوصايا والأوقاف . وأُعْطِىَ شوقى الفرصة فى أزواج الست هدى العشرة ليرسم أنماطاً مختلفة من الرجال . ويظهر فى هذا الصنيع شىء من تأثر شوقى بقصصنا الشعبى فى العصور الوسطى عند ابن دانيال فى قصة غريب وعجيب ، وعند غيره ممن كانوا يمثلون أصحاب الحرف المختلفة فى حوارهم وما يُجْرون على ألسنتهم من أحاديث ، ولكنه على كل حال أظهر براعة فى إدارة ملهاته وفى الخطوط التى اتخذها لصُنْع هذه التحفة البديعة .

خاتمة

١

تلخيص

حاولنا فى الصحف السابقة أن نتحدث عن شوقى من جميع أطرافه ، وبدأنا بحياته ، فتعقبناها فى بيئته وفى نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية لدرس القانون وكُلِّلَتْ بعثته بالنجاح ، ورجع يعمل فى القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقابُ طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الخديوى عباس يقرِّبه منه ، ويسمع له ، ويستشيره فى بعض أحواله ، وكان هو داعيةً له ولسياسته عند الجمهور وفى الصحف العامة .

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ومُنع عباس من دخول مصر وأُعلنت الحماية الإنجليزية ، فأُبْعِدَ عن القصر أصحاب عباس وأنصاره ، وأبعد شوقى بل نُفى إلى إسبانيا حيث ظل طوال الحرب فى برشلونة لا يبرحها ولا يفارقها ، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدَّتْ إليه حريته ، فتنقل فى إسبانيا وفى مدنها يتصفح آثار العرب وأطلالهم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر مقفلا من دونه ، ورأى المصريين قد سُفحت دماؤهم فى الشوارع ، وها هو الشباب يستقبله متحمساً ، فحنّنا عليه وعلى آماله التى تجيش بصدره وبقلبه ، وخفضَ بصره من سماء القصر إلى أرض مصر المخضبة بالدماء الذكية . والتفتَ من حوله إلى البلاد العربية ، وزار سوريا ولبنان غير مرة ، وأحسَّ الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها ، وما تريد أن تظفر به من ضمير المستعمرين الميت وأنيابهم المسنونة .

واختلط شوقى بالمصريين فى النوادى والمقاهى والمطاعم ودور الخيالة ، ومشى معهم فى شوارع القاهرة متصفحاً وجوههم ونفوسهم على نحو ما يتصفح الثياب المعروضة فى واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل فى حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يَعُدْ خالصاً للقصر ولا لحياته الأرستقراطية ، بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، يتحدث فى كثير من شئونه السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً فى مجلس شيوخه .

وكان ثراؤه فى أثناء ذلك يُتيح له نعياً وهناءة فى حياته، فعاش مرفَّهاً بين مصر والإسكندرية أو بين كَرْمة ابن هانئ فى مصر ودُرَّة الغوَّاص فى الإسكندرية، يرتاد الملاهى والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصِّر فى أن ينال كل ما يريد من مُتَع الدنيا. وأخذ تقدُّمُه فى السن يُضعف منه، وأخذت الأمراض تصطلح عليه ، حتى ذهب إلى ربه راضياً .

وصَوَّرْنا هذه الحياة الخصبة ثم انتقلنا إلى صناعته، فتحدثنا عن مكوِّناتها، وكيف أنه وجد فى سلفه محمودسامى البارودى القدوة المُثْلى لعمل الشعر الجزل الرصين ، وبناء القصائد بناء محكماً متماسكاً ، حتى لكأن القصيدة عمارة باذخة .

وأُوتى شوقى من حلاوة موسيقاه وعذوبتها مع روعتها وفخامتها ما جعلنا نشبِّه آياته الكبرى منها بالسمفونيات الخالدة . وموسيقى شوقى فى شعره هى لُبّ إبداعه ، وبها كان يظفر دائماً بخصومه ، فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس عنه ، فكانوا يُعْرِضون عنهم، وينصرفون عن نقدهم، ويتهافتون على شعره كما يتهافت الفراش على النار. ولا تزال أشعار شوقى ترنّ فى آذان العرب ، ولا يزالون ينجذبون إليها ، وكأنها مغناطيس العصر الشعرى ، فهى مفزع قلوبهم ومَهْوَى أفئدتهم . وبجانب هذه الموسيقى نجد الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه .

والموسيقى والخيال الحالم هما أهم المكوِّنات لشعر شوقى وصناعته ، أما العاطفة فغير فياضة . وشوقى من الشعراء الغَيْريِّين الذين لا يحسُّون أنفسهم إحساساً كاملا ، وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقترضها

من الغير بحكم غيريته وعدم اهتمامه بذاتيته . ومع ذلك لا نستطيع أن نخليه من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغى أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صارخة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروع عواطف شوقى العاطفة الوطنية ، وعنها صدر فى فرعونياته ، أو قل فى ملاحمه المصرية .

واشتهر شوقى بالبديهة الفياضة فى صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التى شهد بها معاصروه فى هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسوّدات ثلاثاً إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليلى ، واستنبطنا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحسه الرقيق باللغة وصياغتها كما استنبطنا سرعته وعدم تأنيه .

وإن فى المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوقى لم يكن يفكر فى الحوار بقدر ما كان يفكر فى عمل الشعر ، ومن أجل ذلك نراه يؤلف الفصل فى شكل مقطوعات ، ومنها ما يستحسنه فيبقيه وما لا يستحسنه فينفيه . ويختلف ترتيب القطع فى المسودتين بالقياس إلى ترتيبها فى المسرحية المنشورة . وفى ذلك كله دلالة واضحة على أن شوقى فى تمثيلياته لم ينس وظيفته الغنائية الأولى فى شعره وقصائده .

ومضينا نتحدث عن التيار القديم فى صناعته ومدى صلته بالشعراء القدماء ، ولاحظنا أنه يتأثر تأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم يهمل نفسه ، بل أضافها فى قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يُشار إليه بالبنان فى عالم الشعر العربى . وحقاً أثبت ذلك بما اقترح على نفسه فى معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله ووهمه . وكان يتأثر البحترى ، بل هو شديد الشبه به فى موسيقاه ، أما فى بناء قصائده وتصميمها فإنه يقترب من ذوق المتنبى إذ كان يضرب على نماذجه وأمثلته .

وكان يقابل هذا التيار القديم تيار جديد جاءه من ثقافته الفرنسية وما

اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم للامرتين ، كما قرأ وقلّد لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ ڤيكتور هيجو وقلده فى عنايته بالتاريخ والتمثيل ، كما قرأ راسين وكورنىّ وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسبير وأفاد منه فى مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربى كان يجرى فى نفسه ، وكانت تظهر منه تأثيرات مختلفة فى أعماله وآثاره ، ولكنه لم يوغل فى ذلك ولم يتعمق فيه ، وبذلك كان هذا التيارُ أضعفَ فى صناعته من التيار القديم ، وخاصة من حيث الصياغة والأساليب والقوالب التى يصبُّ فيها شعره .

وتقدمنا نبحث فى المؤثرات المختلفة التى أثرت فى صناعة شوقى ، فوقفنا عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولاحظنا أنه بدأ حياته الفنية فى عصر لم يكن يسود فيه إلا نقد جاف ، لا نضرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوى يعتمد على البلاغة البالية القديمة . وصبَّ هؤلاء النقاد عليه جامَّ سخطهم ، إذ رأوه يجدد فى بعض المعانى ، وحمل عليه المويلحى واليازجى حملات منكرة ، ووقفا كأنهما شلالان كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويحتجزا فيضانه . وخلّف هؤلاء النقاد فى القرن العشرين جيلٌ جديد تزود بالنقد الأوربى ، وفتح نوافذه على الأدب الغربى ، وثار ثورة محققة فى عالم الشعر والفن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقى بين القديم والجديد ولا ما انزلق إليه من مدائح . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكرى والمازنى والعقاد ، وشُغف الأخير بالتصدى لشوقى منذ أخرج مع المازنى الرسالة المسماة باسم « الديوان » وشاركه طه حسين فى حملته بعد رجوعه من البعثة سنة ١٩١٩ إلا أنه لم يعنف فيها عنفه .

وقد تحدثنا عن آثار الجيلين من النقاد فى صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل الجديد فى كثير من قضاياه ، ووضّحْنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا فتحدثنا عن مؤثر مهم أثر فى صناعة شوقى ، وهو الجمهور والصحف ، وهو مؤثر لم يكن معروفاً فى القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبى لا يعرفون سوى الأمير وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به ، ولكن تطورت الحياة فى القرن التاسع عشر ، وظهرت الصحف التى توجّه للشعب

أو الجمهور ، وأخذ الشعراء يذيعون فيها شعرهم. وكان لذلك أثره العميق فى شوقى وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . واتضح ذلك عند شوقى فى أشعاره التى وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوربا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذى العرب والمسلمين . واستغلّ ذلك شوقى فغنّاهم تركيات كثيرة ، ولم تكن هذه التركيات تُنْشَدُ بين يدى الخليفة كما كان يصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركى لا يعرف العربية ، وإنما كانت تُذاع على العرب والمسلمين فى صحفهم إرضاء لعواطفهم قِبَلَ الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوقى إلى التغنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه فى الرسول الكريم ، ووقف مع إخواننا المسيحيين فغناهم نغماً مسيحياً كثيراً يرضيهم ، واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنفى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يَصْدر عنها فى شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذى يقرأ شعره فى الصحف السيارة .

وهذا المؤثر فى صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن المخترعات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة مهمة دون أن يسجلها . ويتوسع شوقى فى ذلك فلا يترك فرصة من تهنئة أو موت عظيم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدح فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفياً خالصاً ، فهو يؤدّى للناس الأخبار والأحداث فى قصائده الساحرة التى تنبض بالحيوية الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى الذروة العليا ، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر ، وقد انحدر فعلاً ولم يعد يُرْضى أذواقنا .

وبجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثّر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين ، وكلما توفّى كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأزجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وذهبنا بعد ذلك نبحث فى مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى تأثره فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصاله

عن هذه المدارس . ولاحظنا ثلاثة تيارات تجرى فى مآسيه ، وهى التيار الفكاهى ، والتيار الأخلاقى ، ثم التيار الغنائى إذ كان يزاوج فيها بين الغناء والتمثيل ، فطُبعت بطوابع غنائية كاملة ، سواء فى كثرة القصائد والأناشيد التى تتخللها ، أم فى نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم فى لغتها وموادها التصويرية .

وقسمنا هذه المآسى قسمين : قسما مصريا ألفه مراعياً للعواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ، وهى : مصرع كليوباترا وقمبيز وعلى بك الكبير ، وقسماً عربيًّا ألفه مراعياً للعواطف العربية والإسلامية ويشتمل على ثلاث أخرى هى مجنون ليلى وعنترة وأميرة الأندلس . وحللنا كل مأساة من هذه المآسى تحليلا مفصلا ، ذكرنا فيه محاسنها وعيوبها التمثيلية . وختمنا هذا الفصل بحديث عن ملهاة « الست هدى » وهى تحفة ثمينة بين مسرحيات شوقى السبع ، وبها تنتهى هذه الدراسة .

٢

تعقيب

لم نتحدث فيما مرَّ من صحف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألَّفها شوقى فى مطالع حياته الأدبية فى أثناء وظيفته بالقصر ، وهى على التوالى : عذراء الهند ، ولادياس أو آخر الفراعنة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكأن شوقى كان يمرّن نفسه على عمل القصة .

وصنع حينئذ مسرحية لعلى بك الكبير ، ثم انصرف عنها ، وظلت عالقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التى تحدثنا عنها فى غير هذا الموضع . ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادياس كانت مقدمة لرواية قمبيز وإن اختلفت عنها فى الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد . وقد استمد شوقى فى « عذراء الهند » من تاريخ مصر القديم لعهد رمسيس الثانى

كما استمد في ورقة الآس من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربى. والقصص الثلاث جميعاً لا نستطيع أن نسميها قصصاً تاريخية إذ أطلق شوقى لخياله العنان فى الشخصيات والحوادث والأدوار .

وهى فى الحقيقة صورة جديدة من القصص الخيالى الذى نقرؤه فى ألف ليلة وليلة ، وبذلك لم يقترب شوقى من الذوق الغربى فى تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو يضم إلى تأثره بألف ليلة وليلة تأثراً آخر يظهر خاصة فى القصتين الأوليين ، وهو تأثر يأتى من اتجاه مقابل لاتجاه القصص الشعبى فى ألف ليلة وليلة ، ونقصد اتجاه المقامة المعروفة عند الحريرى ومن نهَج نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء ، يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع فى أيديهم تعاويذ السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرسيين ، فلا هى صارت قصصاً شعبيًّا كألف ليلة وليله ولا هى صارت مقامات كمقامات الحريرى . ويظهر أن طابع المقامات كان قويًّا فى نفس شوقى على نحو ما نرى فى أحاديث بتاؤور ، وهى نقد اجتماعى صُبَّ أكثره فى قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذى نشره فى آخر حياته ، وهو يقترب فى اسمه من مقامات الزمخشرى المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويذهب فيه مذهب الزمخشرى من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوَّهَ به فى مقدمته كما نوَّهَ بأطباق الذهب للأصفهانى ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ، وسمته بما يقرب فى الحسن من وَسْميهما ، وإنما هى كلمات اشتملت على معان شتّى الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جليلة الخطر ، ومنها ما طال عليه القدم ، وشابَ على تناوله القلم ، وألم به الغُفْلُ من الكتّاب والعَلَم . ومنها ما كثر على الألسنة فى هذه الأيام ، وأصبح يعرض فى طرق الأقلام ، وتجرى به الألفاظ فى أعنَّة الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة والدستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع

وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله ، يكتنف ذلك أو يمتزج بهحكمٌ عن الأيام تلقيتها ، ومن التجاريب استمليتها ، وفى قوالب العربية وَعيتها ، وعلى أساليبها حبَّرتها ووشَّيتها » . ويقول شوقى عقب ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها فى الأندلس والمكاره جارية والدار نائية . وواضح أنه استغلَّ طريقة المقامات فى النقد الاجتماعى والعظة والحكمة ، وهو يفتتح مقاماته أو أسواقه بقوله فى الوطن :

« الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ، الدنيا الصغرى ، وعتبة الدار الأخرى . الموروث الوارث ، الزائل عن حارث إلى حارث . مؤسسٌ لبان ، وغارس لجان ، وحى من فان ، دواليك حتى يُكسف القمران ، وتسكن هذى الأرض من دوران . أول هواء حرَّك المروحتين ، وأول تراب مسَّ الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصِّبا وملعبه ، وعُرس الشباب وموكبه ، ومَراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد ومركبه . أبو الآباء مُدّت له الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبقى له ولد . فإن فاتك منه فائت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث لا يموت . مدرسة الحق والواجب ، يقضى العمرَ فيها الطالب ، ويقضى وشىء منها عنه غائب . حقّ الله وما أقدسه وأقدمه ، وحق الوالدين وما أعظمه ، وحق النفس وما ألزمه . إلى أخ تنصفه ، أو جار تسعفه ، أو رفيق فى رحال الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تزينه ولا تزيفه . فما فوق ذلك من مصالح الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانةُ بنائه ، والضنانة بأشيائه ، والنصيحة لأبنائه ، والموت دون لوائه . قيود فى الحياة بلا عدد ، يكسرها الموت وهو قَيْدُ الأبد » .

ويستمر شوقى فى هذا النغم ، ويخرج إلى الجندى المجهول وقناة السويس والشمس والموت والشباب والخير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس واليوم والغد والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال والأمومة والكاتب العمومى والزهرة والساقية . وهو فى كل ذلك يرصف

أسجاعاً وجملا متقابلة ، لا تختلف فى شيء عما نقرأه فى كتب المقامات .

فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم نكن مغالين ولا مبعدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، ونقصد مقامات الحريرى مثلا ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقى ، فهى لا تقف عند تصوير المعانى فحسب ، بل تصور أشخاصاً فى العادة ، والأساس فيها أديب متسول يقع الناس فى حبائله ، وفى أثناء ذلك تُعْطَى صورة دقيقة طريفة للمجتمع وأهله .

فشوقى لم يكن موفقاً حين حاول أن يحتذى على أمثلة المقامات ، والحقيقة أنه خُلق شاعراً ولم يخلق ناثراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس النثرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها على النثر ولم يبنها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الخواطر تجرى مجرى الحكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ، وإنما هى جمل يمكن أن تُؤْثَر لجمال صياغتها لا لجمال فكرتها . ومهما يكن فقد أدَّى شوقى بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القِدْحُ المُعَلَّى بين أبناء عصره .

فهرس الموضوعات

صفحة

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

فى الدراسات القرآنية

- سورة الرحمن وسور قصار
  عرض ودراسة

فى تاريخ الأدب العربى

- العصر الجاهلى
- العصر الإسلامى
- العصر العباسى الأول
- العصر العباسى الثانى
- عصر الدول والإمارات
  الجزيرة العربية-العراق-إيران
- عصر الدول والإمارات
  الشام
- عصر الدول والإمارات
  مصر
- عصر الدول والإمارات
  الأندلس

فى مكتبة الدراسات الأدبية

- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى
- الفن ومذاهبه فى النثر العربى
- التطور والتجديد فى الشعر الأموى
- دراسات فى الشعر العربى المعاصر
- شوقى شاعر العصر الحديث
- الأدب العربى المعاصر فى مصر
- البارودى رائد الشعر الحديث
- الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية
- البحث الأدبى:
  طبيعته- مناهجه-أصوله-مصادره
- الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور
- فى التراث والشعر واللغة

فى الدراسات النقدية

- فى النقد الأدبى
- فصول فى الشعر ونقده

فى الدراسات البلاغية واللغويه

- البلاغة: تطور وتاريخ
- المدارس النحوية

● تجديد النحو

● تيسير النحو التعليمى قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده

فى مجموعة نوابغ الفكر العربى

● ابن زيدون

فى مجموعة فنون الأدب العربى

● الرثاء

● المقامة

● النقد

● الترجمة الشخصية

● الرحلات

فى التراث المحقق

● المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد
الجزء الأول -
الجزء الثانى -

● كتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد

● كتاب الرد على النحاة

● الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر

فى سلسلة «اقرأ»

● العقاد

● البطولة فى الشعر العربى

● معى (١)

● معى (٢)

● الفكاهة فى مصر

رقم الإيداع	١٩٩٨/١٧٠٤٢
الترقيم الدولى	ISBN 977-02-5652-8

هذا الكتاب

يصور لنا المؤلف شاعر العربية الأكبر من جميع نواحيه ، إنه يحدثنا عن حياته ، وعن مكونات صناعته الشعرية ، وعن مواقف الشاعر بين التيار القديم والتيار الجديد، ثم يحدثنا عن موقف النقاد من شوقى وموقف شوقى من النقاد ، كما يحدثنا عن شوقى الشاعر المسرحى فى المأساة المصرية والعربية وفى الملهاة . . .

إن هذا الكتاب الرصين ليس دفاعاً عن شوقى وإنما هو بحث منظم فى شعره الغنائى والتمثيلى .





